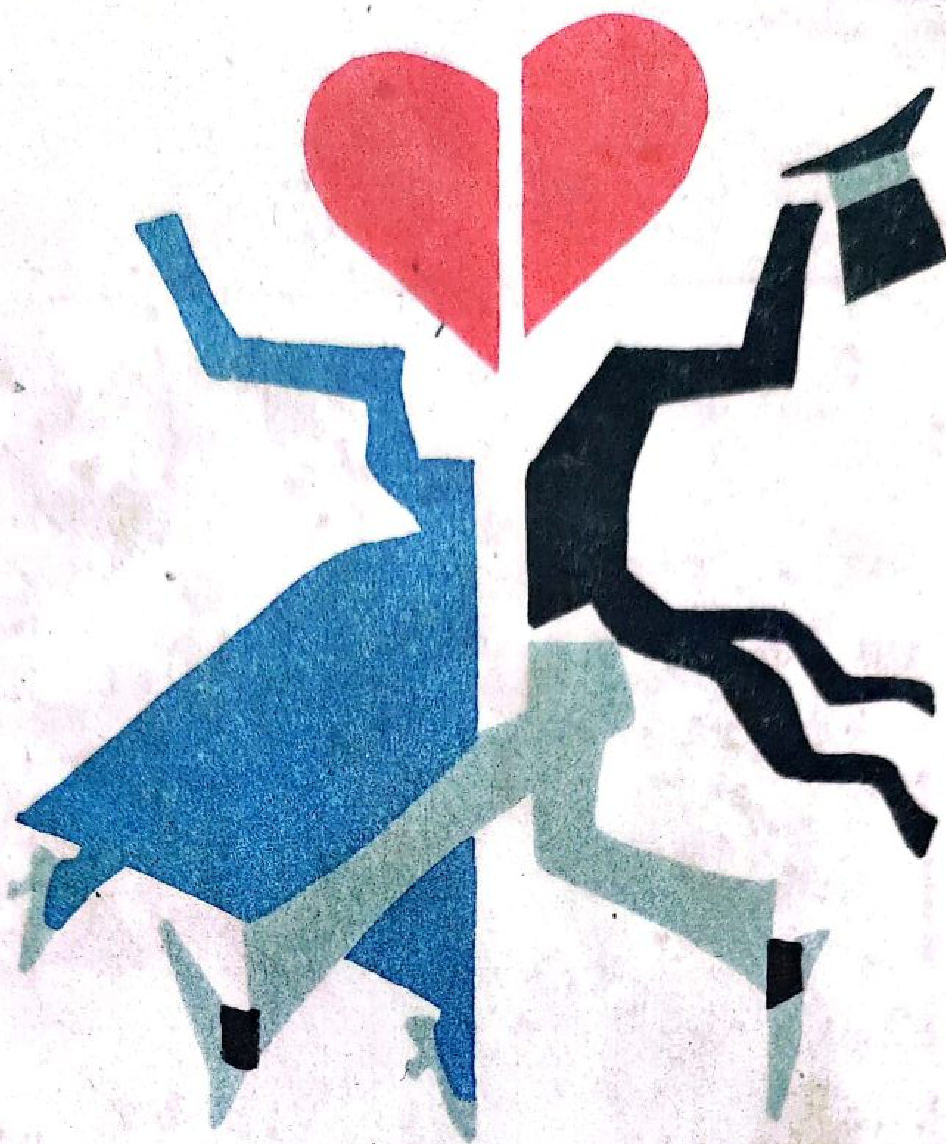
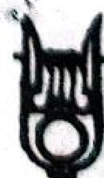


George Zaharescu

COPIII TERIBILI AI OPERETEI ȘI MAREA LOR DRAGOSTE



EDITURA MUZICALĂ

GEORGE ZAHARESCU

COPIII TERIBILI AI OPERETEI ȘI MAREA LOR DRAGOSTE

EDITURA MUZICALĂ
București, 1988

Tovarășilor mei de drum, care au trudit cu deosebit folos și cu prea multă modestie pentru mai binele teatrului liric românesc :

PANAIT VICTOR COTTESCU
IOAN GOIA
DIMITRIE TĂBĂCARU

PROLOG

Genul operetei este de (în) actualitate? Spectacolul are o specificitate? Cum este pregătit interpretul de operetă? Ce înseamnă profesionalism? Care este contextul cultural al existenței genului? Dar condiția interpretului? De unde provine impresia de vetust? Ce se (poate) face pentru a o risipi? O veritabilă avalanșă de întrebări în jurul unui gen îndrăgit sau repudiat, uneori neglijat, dar care-și are dinamica lui — la noi ca și în alte părți — care își reconsideră patrimoniul devenit clasic (la apariție toate creațiile sînt „moderne"...), își caută (din cînd în cînd își găsește) modalități noi, în consonanță cu gustul muzical-teatral-coregrafic al epocii. Intrebări care în cartea lui George Zaharescu sînt puse — explicit sau implicit — și cărora, în dezbatere imaginată, aproape 30 de personalități ale Teatrului condus de autorul-regizor și care sub „mîna" sa regizorală a înregistrat succese fundamentale de douăzeci de ani încoace, caută să le găsească răspunsuri bazate pe realități. Aparent citim o suită de interviuri; în realitate parcurgem confesiuni, profesiuni de credință, sisteme de concepție și de acțiune legate de teatrul de operetă în genere și de Teatrul de operetă din București în special. Abilitatea autorului constă în găsirea resortului adecvat care declanșează zona optimă de afirmare a opiniilor: unii artiști au înclinații spre teoretizare și generalizare, alții spre latura anecdotică, alții își concen-

trează atenția asupra „feliei" lor din munca de pregătire sau desfășurare a unui spectacol etc. etc. Din însumarea, confruntarea și decantarea acestor idei, cititorul își poate face o imagine privind problematica de ansamblu a genului și care, în linii mari, nu diferă de a operei, teatrului dramatic și a altor forme de expresie artistică bazate pe munca unor colective diverse, convergentă spre scopul unic al creației și interpretării : contactul cu publicul în zonele superioare ale afectivității, țintind forjarea unor idealuri sociale, etice și estetice de largă vibrație și cuprindere umanistă. Nu sînt simple dialoguri, ci un vast colocviu realizat cu pasiune și competență, concluziile din epilog lăsînd deschisă, firește, problema căreia viața artistică îi va găsi în continuare răspunsuri : în mare, deducem că slujitorii operetei, de la regizor la mașinist, de la primadonă la cabinieră, de la coregraf și dirijor la artistul de ansamblu și organizator, toată suflarea din teatru caută să-și facă datoria cît se poate de bine. Desigur, există o mare diversitate, întrucît felul de a gîndi și de a înfățișa gîndul în cuvinte diferă de la un om la altul ; există accente deosebite : cineva pare că filosofează, altcineva că ia lucrurile în glumă, altul că este excedat de răspunderea ce-i incumbă iar altul care se aliniază într-un lanț în care decizia (crede că) nu-i aparține. Unii caută argumente în istorie, alții în actualitate; unii se referă numai la experiența personală și a colectivului din care fac parte, alții știu să se uite cu folos în „grădina vecinului". Cam jumătate dintre convivii banchetului (în sens platonician) își privesc retrospectiv cariera, cealaltă jumătate aflîndu-se în plină activitate. Printre ei sînt dirijori, coregrafi, cîntăreți, dansatori. Intervenția fiecăruia este subliniată de o idee-motto, înfățișată ca un titlu de capitol. Este de ajuns de parcurs

aceste fraze și substanța cărții apare cititorului cu limpezime, corectîndu-i eventuale erori, convingîndu-l că opereta, vesela operetă, nu este o glumă, ci o artă care cere multă muncă, pasiune, competență, talent. Deci nu este, în nici un caz, o glumă.

— Apropo de glumă, ați răspunde, PETRE CODREANU, la cîteva întrebări ?

— *Numai să nu fie cele de la începutul prologului, pe care le-am pus acolo, se înțelege, retoric !*

— Bine. O luăm altfel. Vă (mai) interesează teatrul muzical, chiar dacă nu mai lucrați nemijlocit în operă sau operetă ?

— *Sînt tentat să încep răspunsul meu cu o parafrază : nimic din ce este muzical (deci și un* musical) *nu îmi este străin. Înainte de a trăi în vîltoarea și emoția opțiunilor repertoriale, alegerii realizatorilor și a distribuțiilor, a repetițiilor, proceselor tehnico-scenice ș.c.l., în miezul problemelor care fac, deopotrivă, calvarul și deliciul „bucătăriei" de spectacol, eram străin (oarecum) de lumea nevăzută a teatrului muzical. I-am simțit ani de zile dulceața sau amărăciunea : nu-mi mai amintesc decît de prima. Înțeleg însă mult mai bine un fenomen pe care l-am putut cunoaște dinăuntru. Mai mult încă, pot spune că el, închipuind o frîntură de viață, transfigurată artistic, are forța pilduitoare a vieții însăși ; este un fenomen al existenței spirituale, particulară prin specific și aparență dar generalizatoare prin esență și vibrație umană. Mă interesează așa cum mă interesează viața și reflectarea ei artistică.*

— Credeți că sînt utile dezbaterile de op privind condiția teatrului muzical de azi ?

— *Orice este folositor, cînd este la obiect, obiectiv și propune căi de dezvoltare, de perfecționare. Joacă un rol important cunoașterea în fond a fenomenului și buna credință. In cazul de față, participanții la imensa consfătuire privind starea actuală și perspectivele teatrului de operetă sînt cît se poate de avizați, au experiența anilor, deceniilor (cîteodată destul de multe), iar bunele lor intenții nu pot fi puse la îndoială: pentru ei este o chestiune nu de „mi se pare", ci de reală, fundamentală și determina(n)tă existență. Ei înfățișează, cu sinceritate crudă și simț critic responsabil, cu dragoste nedisimulată și caldă, problematica Teatrului bucureștean de operetă (și, prin extensie, a oricărui altul care propagă genul), venind cu idei, sugestii, soluții.*

— Cum vi se pare fundamentarea punctelor de vedere?

— *Subiectivă prin formulare, obiectivă prin informare; subiectivă prin individualizare, obiectivă prin generalizare. Nici nu se poate altfel (și poate că nici nu ar fi bine altminteri) — n-am mai putea percepe dimensiunile individuale ale personalităților care contribuie la această inedită incursiune în lume (adesea neștiută) a operetei bucureștene. Opiniile sînt direct proporționale cu înzestrări, posibilități, deziderate, împliniri și (de ce nu?) eșecuri trăite la intensitatea de consum tipică actului artistic prin care interpretul și creatorul își justifică rațiunea de a fi. Importante sînt posibilele concluzii — o medie a subiectivităților care tinde (ea, media) către adevăr; și mai importante încă ar fi acțiunile decurgînd din concluzii (în această privință, cartea rămîne cu n soluții deschise ...).*

— Găsiți aceste dialoguri lipsite de fundamente istorice, nerelevante pentru cercetător?

— Nu cred că George Zaharescu și-a propus să întreprindă o istorie a genului, o istorie a genului la noi sau o istorie a teatrului în care lucrează. Obiectivul său, nu lipsit de nobile ambiții, a fost, dacă nu mă înșel, să invedereze existența activă a unor conștiințe artistice pe care s-a bizuit și prin care a înregistrat momente de referință în evoluția instituției, să aducă (în măsura posibilului) la un numitor comun energiile (potențiale sau realizabile) prin care ideea teatral-muzical-coregrafică devine spectacol, cu efectele corespunzătoare în conștiința publicului.

— Ați recurs la o anumită modalitate de exprimare în prolog ?

— Da ! La aceeași ca și George Zaharescu în epilog, stricînd însă frumusețea și rigoarea structurii : cartea începe cu A (tanasiu) și se sfîrșește cu Z (aharescu), iar prologul se vădește corp străin (bine ar fi să mă înșel), măcar prin atentatul la ordinea alfabetică a autorilor de opinii, într-o dezbatere vie, inteligentă, responsabilă, adîncă, plină de sugestii despre condiția operetei și a musicalului, a celor care le slujesc, cu implicații teoretice și practice, cu reverberații în rîndul creatorilor ca și în cel al publicului ...

— Și poate, și în cel al criticii muzicale ...

— Înțelegînd aluzia, mă angajez să fac, pentru propășirea operetei românești, mai mult decît o simplă prefață la o carte mai mult decît binevenită.

PETRE CODREANU

DISTRIBUȚIA:

MIHAELA ATANASIU 13
VIRGIL BOJESCU 24
TONI BUIACICI 30
LIVIU CAVASSI 37
CONSTANȚA CÎMPEANU 46
ADRIANA CODREANU 54
ANDREEA CONSTANTINESCU 62
MIREILLE CONSTANTINESCU 70
DANIELA DIACONESCU 74
COCA ENESCU 82
EUGEN FÎNĂȚEANU 91
GABY GHEORGHIU 99
ȘTEFAN GLODARIU 105
IANCU GROZA 113
VALENTIN GRUESCU 119
SIMINA IVAN 127
BIMBO MĂRCULESCU 140
CLEOPATRA MELIDONEANU 146
VALI NICULESCU 152
LILIANA PAGU 159
CONSTANTIN RĂDULESCU 170
EUGEN SAVOPOL 182
TIBERIU SIMIONESCU 192
NICOLAE SIMULESCU 199
CELLA TĂNĂSESCU 207
DORIN TEODORESCU 217
NICOLAE ȚĂRANU 225
VICTOR VLASE 232
ȘI UN EPILOG 241
SEMNAT DE AUTOR 241

Ansamblul Teatrului de Operetă București are, cred, marele merit de a fi demonstrat că România este o țară în care disciplinele artistice sînt însăși rațiunea de a fi a celor care le practică



— MIHAELA ATANASIU, *ce reprezintă dansul pentru viața dumneavoastră?*

— Dansul este *starea* prin care eu exist. Așa cum există starea lichidă, solidă, gazoasă (imaginați-vă un om în stare leșioasă, unsuroasă; puah, oribil); dansul este, repet, *starea* mea de... normalitate. Și asta se manifestă continuu, fără intermitențe. N-are importanță că montez divertismente sau lucrări de mare întindere, *starea* există și există în

despre implicații sociale, muzicale, comparative între muzicieni, scriitori ai aceleași epoci sau ai unor alte perioade etc., etc. Apoi uit totul și inventez spectacolul. Așa am făcut cu *„Romeo și Julieta“*, *„Coasta dracului“*, *„Cele 7 păcate“* la Iași, *„Peer Gynt“* la Belgrad și București, așa am făcut cu *„Visul unei nopți de vară“* pe care l-am pregătit tot pentru Belgrad.

Sau mai fac spectacole pe librete „inventate“ de mine. Atunci e mai ușor.

Iar cu divertismentele coregrafice din operete, mă pliez concepției regizorului, cu care, obligatoriu, trebuie să creez o unitate de vederi, de stil, de gîndire — chiar atunci cînd (firesc) pot vedea altfel lucrurile.

Lucrez mult, foarte mult la masa de lucru, luni de zile cînd este vorba de spectacole de amploare.

Cînd totul e „copt“, „pîrguit“, și „stă să cadă“ — ca idee — de abia atunci eu și cu mine, în singurătatea sublimă, unică și ucigătoare uneori a sălii de balet, încep să mă *mișc*. Întîi încet, lent, fără încredere . . . pînă cînd începe frenezia. E superb, dar este atît de chinuitor, încît, în perioadele de montare sînt practic desfigurată din cauza consumului psihic. Oare interesează pe cineva lucrurile astea care fac parte din mine ?

— *Există păreri contradictorii în ceea ce privește modul în care folosiți colajul muzical în baletele pe care le realizați.*

— Colajul muzical și . . . baletul.

Colajul muzical poate fi, după părerea mea (și se pare nu numai a mea) una din formele de tratare muzicală a ceea ce numesc *teatru de balet*.

Problema este destul de controversată.

În general muzicienii nu prea acceptă formula. Mă întreb : oare coregraful are sau nu

dreptul să opteze ? Să zicem că studiez, din punct de vedere *idee*, o piesă de Shakespeare sau un poem de Ibsen. Din multitudinea de idei aleg 2—3 pe care să le tratez coregrafic.

Să zicem că pentru opera literară la care m-am oprit n-a fost compusă pînă acum o lucrare muzicală sau, să zicem că a fost compusă, dar compozitorul a tratat muzical alte idei decît cele cărora doresc să le dau, eu, coregraful, viață. Am dreptul atunci să folosesc colajul muzical ? Comit oare o impietate, dacă pentru teatrul de balet pe care-l promovez nu pornesc întotdeauna de la muzică ci de la idee ?

Asta nu înseamnă că muzica nu-mi poate da idei.

Eram foarte „mică", aveam 25 de ani cînd am montat „*Esmeralda*" și n-aveam experiență, un program clar ca regizor-coregraf. Altfel cred că aș fi ales alt compozitor decît Pugni pentru a da viață personajelor lui Victor Hugo ! Ceea ce nu s-a întîmplat cu „*Romeo și Julieta*". Muzica lui Prokofiev m-a inspirat, m-a „dus", mi-a dat idei, m-a încîntat.

Să vorbim despre controversa „*Peer Gynt*" — Grieg, colaj în spectacolul montat la Operă. L-am studiat pe Ibsen. Apoi „*Peer Gynt*"-ul său. Din stufărișul ideatic am ales trei mari teme. Se supără cineva dacă gîndesc că Ibsen este mult mai profund în tratarea ideilor poemului său decît Grieg în tratarea muzicală a aceluiași poem ? Și apoi puteam să folosesc pentru un spectacol de două ore, cele două suite de Grieg care însumează 20 de minute ? Oare există vreun muzician care să nu fi înțeles că în „*Peer Gynt*" n-am folosit colajul muzical în mod gratuit ? Temei realitate-imaginație i-a corespuns pe plan muzical, în spectacolul sus amintit, Grieg — John Williams sau Stockhausen. Story-ul care se desfășura, urma firul muzical al lui Grieg, iar fabulațiile personajului principal, visul, momentele de

abstractizare ale realului foloseau muzica modernă.

Mi se pare exagerat cînd se afirmă că spectacolul de balet *nu trebuie* să apeleze la colajul muzical, cum tot exagerat mi se pare cînd se afirmă că este o *necesitate* a acestui timp. Totul depinde de idee, de ceea ce vrea coregraful să spună, să exprime într-un spectacol.

Mi-amintesc de „*Visul unei nopți de vară*", prezentat la București de ansamblul de balet al Operei din Hamburg în 1980. Coregraful — și acesta se cheamă John Neumeier — a folosit colajul muzical astfel : celor 3 planuri ale acțiunii care se interferează permanent, le corespundea pe plan muzical Felix Mendelssohn Bartholdy — György Ligeti — muzică mecanică tradițională ! Din punct de vedere ideatic și muzical (de altfel din toate punctele de vedere) spectacolul era impecabil, nu i se putea reproșa nimic.

Deci, condiția, cred eu, ca, folosind sau nu colajul muzical, să existe calitate, noțiune *necesară* de altfel oricărui spectacol de balet sau de orice fel.

Țin minte că am folosit pentru prima oară colajul muzical într-un spectacol pe care l-am montat la Iași, în 1973, pentru lucrarea „*Hiroșima*".

Și pe atunci nu era la modă . . .

— *Ați condus din punct de vedere artistic un turneu al colectivului de ba'et din Teatrul de Operetă, întreprins în șase țări din America Latină. Cu ce impresii v-ați întors după această călătorie ?*

— Aș putea scrie o carte despre acest turneu.

Mi-e imposibil să vă răspund în cîteva cuvinte, dar voi încerca. Deci telegrafic . . .

Cu bucuria descoperirii unor civilizații uluitoare, cu bucuria descoperirii unor oameni

fascinanți, cu bucuria descoperirii unei literaturi cu totul extraordinare, a unei arte fascinante, cu bucuria descoperirii bucuriei de a fi primiți, cu bucuria unui succes extraordinar, nu pot uita sala tixită de la Monterrey (Mexic), cu 2000 de oameni, care, la sfîrșitul spectacolului nu se mișcau din loc, ropotind din palme, din ochi, din suflete, iar noi plîngînd pe scenă; bucuria unui colectiv care funcționa și respira ca un singur om.

Da, iată, cînd privesc în urmă, datorită dumneavoastră și datorită faptului că m-ați abordat (altfel nu prea am timp și nici nu vreau), mi-aduc aminte ce multe bucurii mi-au scăldat anii unici ai tinereții.

— *Cum a fost recenzat turneul de către critica de specialitate din țările în care ați efectuat turneul?*

— „Baletul român contemporan a făcut dovada unei arte tinere și de mare finețe"; „Poezie exprimată în mișcare"; „Colorit, temperament și muzicalitate"... Titluri cu litere de-o șchioapă, imagini ale balerinilor surprinse în timpul spectacolelor sau ale subsemnatei la conferințele de presă, comentarii ale criticilor de specialitate au împînzit publicațiile celor șase țări din America Latină pe care le-am străbătut vreme de o lună și jumătate.

„*El Sol de Leon*" (Guanajuato, 9 mai) — „un colectiv de dansatori de o înaltă ținută și de o mare clasă"; „*Excelsior*" (Ciudad de Mexico, 9 mai) — „o formație de mare finețe, care pune în evidență un dans modern, avînd însă adînci rădăcini în folclor"; „marea doză de muzicalitate, temperament, strălucire, umor și ingeniozitate a balerinilor români demonstrează pe scenă vivacitatea unei coregrafii bogate în idei și colorit"; și mai departe, „opere în care core-

grafa Mihaela Atanasiu marchează puncte importante în favoarea dansului de idei, cu temă, înțeles nu ca o ilustrare a acesteia, ci ca o comunicare sensibilă prin mijloace specifice".

„Independentie" (Ciudad de Mexico) — „repertoriul artiștilor români este foarte amplu, practic fără limite : teme istorice, sociale, filozofice etc." ; și „în toate metaforele coregrafice, autoarea a știut să folosească un limbaj original, îmbinînd sensibilitatea și frumusețea dansului popular românesc cu valorile artei contemporane".

Dincolo de nenumăratele aprecieri de acest fel, ansamblul Teatrului de Operetă București are, cred, marele merit de a fi demonstrat în America Latină că România este, așa cum scria *„El Sol de Leon"*, „o țară în care disciplinele artistice sînt însăși rațiunea de a fi a celor care le practică".

— *Ce rol au jucat în activitatea pe care ați desfășurat-o, scena și colectivul de balet al Teatrului de operetă ?*

— Continuitatea în munca de creație și bucuria întîlnirii cu un colectiv de balet pe care, după o perioadă de 3—4 ani de formare, de modelare, am ajuns să-l iubesc cu o duioșie nemărginită, să cred în el, să ne înțelegem din priviri, să ne menajăm reciproc (evident, cu mici excepții) să ne întîlnim ca îndrăgostiții la repetiții (și nu vorbesc de unul sau doi, ci de aproape toți), să fac pentru ei tot ce pot și să le dau tot ce am mai bun și mai frumos din mine, iar ei, la rîndu-le, să-mi dăruiască tot ce au mai frumos, mai duios și mai minunat în ei.

A însemnat bucuria unor spectacole ca *„Viața, dragostea omului"*, *„Meșterul Manole"*, *„Lecția de dragoste"*, bucurie ce o datorez

conducerii instituției care a promovat punerea în scenă a unor spectacole de balet într-un teatru cu profil de operetă.

De asemenea bucuria unor spectacole ca *„Oklahoma"*, *„Poveste din Cartierul de West"*, *„Victoria și-al ei husar"*, *„Văduva veselă"*, *„O noapte la Veneția"*, *„Liliacul"* etc., a însemnat o experiență pentru mine, o experiență pentru teatru, o experiență pentru balerini, cred că o experiență pentru directorul-regizor sau regizorul-director, cu care m-am întîlnit în altă postură decît cea în care ne despărțisem la Iași. Încet, încet, pe nesimțite, am devenit parteneri egali! La Opera din Iași relația era profesor — discipol.

Mai tîrziu, cînd la rîndul meu am format personalități, am înțeles ce bucurie uluitoare, nemărginită este aceea cînd te trezești cu zgîmboiul pe care l-ai învățat să meargă și să privească (valabil și pentru interpreți și pentru creatori), deci să te trezești că e cot la cot cu tine, în mers egal, că aripile i-au crescut, că zboară singur...

— Sînteți orgolioasă...?

— Desigur, după cum o știți prea bine. Cred că sînt chiar foarte orgolioasă.

— Dar pentru că veni vorba de orgoliu... să încercăm să definim noțiunea de disciplină în teatru...

— Prima etapă este obținerea prin educare a disciplinei interioare.

Apoi, nu cred că se poate lucra, nici în artă, sau mai ales în artă, fără disciplină.

Nu vă pot răspunde numai că repetițiile

trebuie să înceapă la oră fixă sau că trebuie să fim punctuali la ședințe. Aceasta este partea exterioară a ideii de disciplină, importantă fără îndoială, dar nu asta e totul.

Disciplina este o necesitate ; e obligatorie prin necesitate. Fără disciplină nu putem obține spectacolul, deci produsul nostru. Culmea e că deși unii dintre artiști părem — deci e vorba de aparențe — nedisciplinați în sensul exterior al termenului, sîntem de fapt extrem de riguroși în momentul lucrului, al creației, al gîndirii și acțiunii noastre în clipa minunată a dăruirii. Nu sînt însă pentru disciplina cazonă sau pentru disciplina, gen „internat de fete". Uneori, în funcție de personalitatea artistului, asta limitează, închide supapele, respirația, devine metronom și pierdem... inefabilul... creația... arta. Sper să fiu bine înțeleasă, adică să fi reușit să mă fac înțeleasă.

— *Ce calități ar trebui să aibă — după părerea dumneavoastră — un director de teatru muzical ca să poată corela armonios activitatea tuturor componenților trupei ?*

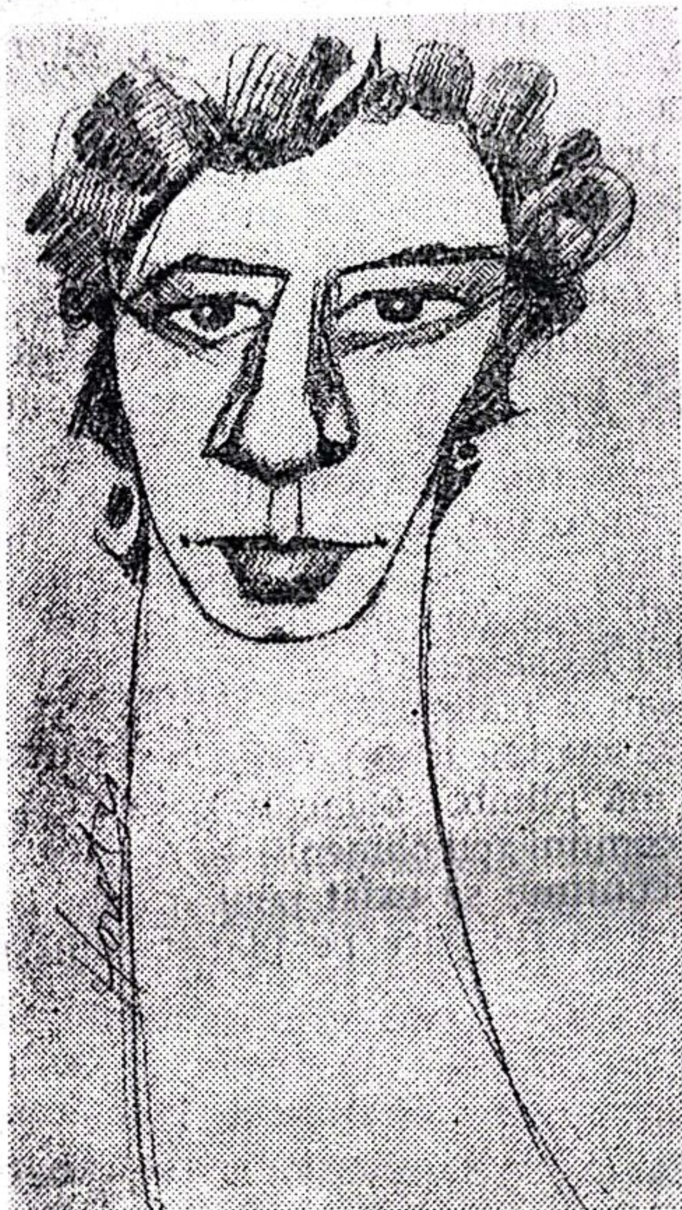
— Fiind la rîndu-mi conducător al unei trupe mai mici decît trupa sau trupele unui director de teatru muzical, știu că acestea își doresc întotdeauna un șef — imaginea perfecțiunii. Cred că un director trebuie să știe să conducă, în primul rînd, să aibă date de conducător ; să țină în mîini cu luciditate și „cap limpede" — cum se spune la ziar — trupa. Să știe să vorbească și cum să vorbească cu fiecare în parte (mare talent !), să fie convingător. Să aibă răbdare, să fie inteligent, să se cultive, să se informeze perma-

nent, să se sprijine pe şefii de sectoare, dacă aceştia dovedesc că au umeri, minte şi nu orgolii inutile; să fie prompt, să aibă simţul dreptăţii, al onestităţii şi să fie intransigent. Aici doar talentul şi simţul de director îl pot conduce, cît, cum, în ce fel, pe cine să urecheze, pe cine să mîngîie etc., etc. Să fie permanent prezent în toate compartimentele teatrului pentru a cunoaşte îndeaproape munca, necesităţile, frămîntările fiecărui compartiment în parte. Să ştie să convingă prin verb şi prin exemplu personal. Să fie egal cu el însuşi. Şi pot să mai spun încă multe, dar ştiu cu siguranţă un lucru : niciodată nu pot fi mulţumiţi toţi componenţii trupei în acelaşi timp. E imposibil, orice ar face un director. E imposibil . . .

— *Aveţi vreo dorinţă . . . ?*

— Da. Una singură !
Vreau să trăiesc :
ca să mă bucur de soare,
să mă plimb, să meditez, să visez,
să comunic cu oamenii,
să continui să exist pentru dans şi viaţă,
şi ca să fie pace pe planeta albastră.

De la Aristofan încoace teatrul n-a trăit prin „inovaţii" ci prin adevărul celor comunicate.



— *VIRGIL BOJESCU, vă stăpîneşte un perpetuu neastîmpăr... cum îl folosiţi în profesiunea dumneavoastră?*

— Neastîmpărul la care vă referiţi ţine în ultimă instanţă de temperament. Odată „direcţionat" pe panta mărturisirilor, ţin să su-

bliniez că nu întotdeauna această stare e cea mai propice actului de creație. Cel puțin la mine se traduce printr-o multitudine de fațete în care-mi văd personajul — bineînțeles la început — urmează eliminările succesive, renunțările, acomodarea cu viziunea regizorală etc. ce mai..., o întreagă tevatură. Acestea ar fi avatarurile. Există și un avantaj cert: scormonirea continuă pentru obținerea celei mai adecvate forme de expresie artistică.

— *Considerați că opereta contemporană* (e vorba de creația originală) *a rămas datoare spectatorilor...?*

— Un aspect care nu numai că mă nemulțumește dar mă și îngrijorează, este datoria pe care opereta contemporană (creația originală) o are față de publicul spectator. Lucrări de referință în această direcție se pot număra din păcate pe degetele unei singure mîini. Compozitori talentați s-au avîntat pe drumul noii creații de operetă cu rezultate notabile... Gherase Dendrino, Filaret Barbu, Florin Comișel, Elly Roman, George Grigoriu, Marius Țeicu, Paul Urmuzescu. Dar textele, textele de valoare se lasă așteptate. Adică munca scriitorilor de referință. Ei mai au încă prejudecăți față de gen.

— *Cum vedeți rezolvată această problemă...?*

— Rezolvarea acestui deziderat?!? — o problemă care singură ar face obiectul unei conferințe. Ca să rezum aș vedea-o prin „*întîmplare*" — ca formă de manifestare a necesității. În ori ce caz, o colaborare strînsă între creatori (compozitori, textieri, regizori, interpreți) ar putea duce la saltul valoric dorit. Eu nu prea cred în minunile „colaborării" dintre Uniunile de creație, ci mai degrabă în contactul direct dintre instituție și creatori.

— *V-ați format în cadrul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică pentru profesiunea de actor. Datorită cărui fapt ați poposit și ați rămas fidel teatrului muzical?*

— Ca absolvent al Institutului de Teatru, pentru mulți angajarea mea la „Operetă" a fost o surpriză. Sincer să fiu și pentru mine în perioada aceea. Totul a început printr-o fericită întîmplare — întîlnirea cu marele artist care a fost Nae Roman. Domnia sa m-a luat literalmente de mînă și m-a prezentat directorului teatrului pe atunci — regretatul Ion Dacian.

A urmat o vizionare chiar a doua zi, încredințarea unui rol de studiu — Pepino — din „*Secretul lui Marco Polo*" de Lopez, detașarea pe perioada unei stagiuni și concursul din vară, după care am fost angajat. Și astăzi, după atîția ani, cînd aud uvertura la „*Marco Polo*", am o emoție indescriptibilă, un puls de 120 și tremurături de genunchi. Asta pînă intru în scenă și numai la acest spectacol.

Faptul că am rămas fidel genului poate avea mai multe explicații — e greu să părăsești un colectiv de care te-ai legat afectiv și profesional — dar nu asta este esențial.

— *Și atunci ce vi s-a părut esențial în această consecventă* „dragoste"...?

— Am înțeles de la început complexitatea genului și formația mea — să-i zic dramatică — m-a ajutat în creionarea personajelor încredințate, chiar dacă vocal nu mă puteam compara cu colegii mei absolvenți de Conservator. Cu timpul, am căpătat certitudinea că indiferent ce gen de teatru ar îmbrățișa un absolvent, dacă există perseverență și talent nu se poate să nu apară și satisfacțiile — fără ele munca artistului ar eșua în indiferență.

In mod deosebit țin să subliniez dificultatea genului de operetă (dans, proză, cînt) în

care nu orice absolvent de teatru sau Conservator poate face față. Un motiv în plus de „fidelitate" — dacă vreți.

— *Care credeți că este caracteristica principală a colectivului Teatrului de operetă?*

— Dorința puternică de a demonstra că *opereta* este și va fi un punct de culoare caldă în tabloul teatrului românesc.

— *Ce reprezintă, după părerea dumneavoastră, Teatrul de Operetă în peisajul teatral bucureștean? Dar pe plan republican și internațional?*

— Tocmai de aceea consider că Opereta în peisajul teatral bucureștean reprezintă o *necesitate estetică*, pe plan republican o *certitudine valorică* iar pe plan internațional o *cerință* nu întotdeauna îndeplinită.

— *Care este opinia dumneavoastră despre* „inovație" *într-un gen de teatru care trăiește — în repertoriu — printr-o multitudine de lucrări denumite în limbaj uzual* „clasice"?

— Cu riscul de a apărea în ochii unora „conservator", susțin că de la Aristofan încoace teatrul n-a trăit prin „inovații" ci prin adevărul celor comunicate. Sigur, schimbarea lumînărilor de la rampă cu reflectoare electrice — o putem considera „inovație" dar e de natură tehnică și nu face obiectul discuției. Inovația pe care o consimt într-un text de factură „clasică" (mă refer la operetă), scris de autori mai mult sau mai puțin anonimi — se referă la cerințe de ordin estetic — adică aducerea acelui text în balanța înțelegerii și accepției contemporane a publicului. In rest, „inovația" cu orice preț o consider o modă care, ca orice modă, de gust mai mult sau mai puțin îndoielnic, își va lua locul meritat — lada cu efemeride.

— *. . . dar despre* „teribilism“ ?

— În ceea ce privește „teribilismul“, îl consider un pericol în formarea — sau mai bine spus deformarea — gustului spectatorilor mai puțin avizați.

Dorința „teribilistului“ nu este să comunice, ci să epateze prin orice mijloc, să se facă remarcat cu orice chip, chiar scandalizînd. Sigur, se poate juca *„Hamlet“* în frac sau frunze de viță — și chiar fără — dar cui folosește asta ? ! ? Dovada ? ? Cu adevărat marii și talentații „teribiliști“ s-au întors cuminți în matca milenară a adevărului că *„teatrul este o fărîmă de viață dăruită oamenilor pentru fericirea lor“*. Bineînțeles, realizat în forme de expresie corespunzătoare exigențelor contemporaneității.

— *Spuneți-mi cum ajunge un spectacol bun să se degradeze ?*

— Degradarea unui spectacol bun — pentru că la unul prost degradarea rezidă în faptul că e cum e — are mai multe cauze. Una de ordin obiectiv — îmbătrînirea în sine. Ca orice ființă — spectacolul e prin esență viu — după un număr de ani nu mai are vitalitatea și prospețimea de la naștere. Decorurile capătă „patină“, artiștii devin „tineri de mai multă vreme“, rutina începe să-și spună cuvîntul și „arderea“ e la nivelul flăcării de opaiț. Din acest motiv cred că se fac reluări cu piese de valoare într-o nouă concepție de montare și cu alți interpreți, după un număr de ani.

Desigur că există și alte cauze care, din păcate, influențează negativ sau chiar degradează un spectacol. Vina principală o poartă în acest caz artiștii-intepreți. Aș spune numai interpreți, pentru că un artist adevărat nu-și permite să devină „funcționar“, nici să minimalizeze elementarele cerințe etice ale mese-

rici — imixtiuni în text, vulgarizări de dragul succesului facil etc., etc.

— *Cum își privește autocritic un interpret actul său de creație ?*

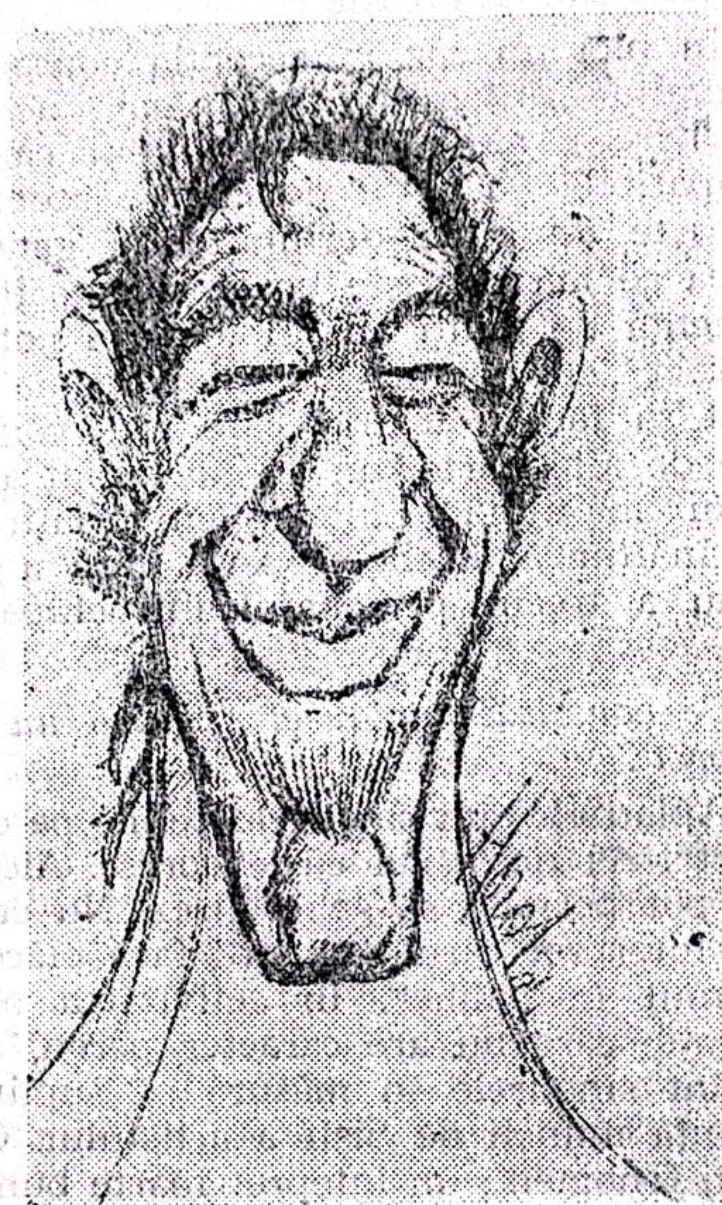
— În nici un caz în accepția consacrată a termenului „autocritic". Asta ar duce la o exacerbare a simțului ridicolului care este incompatibilă cu actul de creație scenică.

Departe de mine dorința de a generaliza. În ceea ce mă privește poate și datorită unei experiența de mulți ani în meserie pot aprecia exact „cît de lungă mi-e plapuma". Știu ce pot să fac în teatrul care m-a consacrat, iar pe de altă parte, un anume „simț al echilibrului" mă ajută să înțeleg (cu variații foarte mici) înălțimea ștachetei peste care a trecut sau nu a trecut personajul întruchipat de mine.

— *Ce constituie aplauzele pentru un interpret ?*

— Aplauzele sînt singurele palme pe care le „suport". Aș zice chiar că le doresc. Aici cred că-mi pot permite să generalizez. Nu cred că există interpret căruia să nu-i facă plăcere să „fie ținut în palme". În activitatea noastră de creație care nu are caracter peren, aplauzele sînt singurele în măsură să suplinească conștiința muncii de Sisif a artistului. Observați un fenomen : un intepret foarte bun intră în scenă și este primit cu aplauze ; el a trăit în memoria publicului care-i răsplătește eforturile anterioare. De-abia de aici încolo se declanșează o reacție în lanț. Din foarte bun, interpretul devine briant — într-o stare de comunicare aproape totală cu sala, totul îi reușește, ritmul crește pînă la explozie și în final . . . toată lumea e mulțumită.

Împreună cu muzica și dansul, umorul e unul din pilonii pe care se sprijină edificiul operetei.



— *TONI BUIACICI, în presa de specialitate se întrebuințează în mod curent (cînd e cazul . . .) noțiunea de* „spectacol-muzeu". *Ce înțelegeți prin această exprimare?*

— Mărturisec că sintagma „spectacol-muzeu" folosită fără suficient discernămînt de unii comentatori ai fenomenului teatral, în-

cruntați, cu superioritate, mai curînd dintr-un mimetism de moment decît din convingere, îmi stîrnește zîmbetul. „Spectacolul-muzeu", este, în înțelegerea lor, un eufemism pentru eșec, pentru — hai să-i spunem așa — rebut artistic. Cred însă că se face o confuzie. Unul e „muzeul", alta — „arhiva".

Vedeți dumneavoastră? *„O scrisoare pierdută"* în montarea lui Sică Alexandrescu rămîne — vrem, nu vrem — un „spectacol de muzeu", sau, cum se spune astăzi curent, „un spectacol de referință", chiar dacă, ulterior, s-a recurs și la alte forme de expresie artistică în înscenările piesei lui Caragiale.

Pentru mine, un asemenea spectacol înseamnă așadar un spectacol de autentică artă scenică, cu valori perene, — indiferent de dogme și prejudecăți impuse de moda unui timp.

Și pentru că am pomenit de Sică Alexandrescu, să nu omitem, în genul operetei, acel *„Vînt de libertate"* pe scena Teatrului Armatei, în 1950, — un spectacol demn să figureze într-un imaginar „muzeu" de spectacole.

— *Opusul acestui gen de spectacol ar fi deci, după opinia dumneavoastră, spectacolul pe care-l denumiți* „de autentică artă scenică". *În cadrul acestuia ce rol acordați tradiției?*

— Am putea oare concepe pictura nouă și novatoare a lui Țuculescu în afara spiritului și autenticei tradiții a artei românești, cărora le este tributar deopotrivă și clasicul N. Grigorescu? Nu, categoric nu! (Dar nu se supără nimeni cînd îi regăsește pe amîndoi — și pe Grigorescu și pe Țuculescu — în muzee și pinacoteci. Dimpotrivă!)

La fel, cred eu, se pune problema în arta spectacolului — implicit și în *operetă*. Dar, să

ne înțelegem, clișeele, schemele îmbătrînite și desuete pe care anii le-au adăugat unui gen prin excelență tînăr și tineresc cum e *opereta* nu înseamnă tradiție. La acestea trebuie să renunțăm, la poncife, care au devenit mai înrobitoare decît adevăratele (și uneori uitatele) legi ale unui gen cu specificul său. Și, în egală măsură, să nu ne amăgim cu gîndul că — știu eu ? — de exemplu, repudierea culorii și ancorarea, conform modei, în cafeniu, cenușiu ori negru, dovedesc neapărat spirit novator.

S-ar cuveni poate să medităm mai serios și să acordăm adevărata valoare conceptelor de tradiție și inovație. Chiar și în domeniul *operetei* ...

— *Ce reprezintă* „junele comic“ *în angrenajul personajelor de operetă ?*

— Piperul — presupunînd că subreta reprezintă sarea ! ... Restul „ingredientelor“ și dozarea lor depind de magica baghetă a regiei, în funcție de necesitățile stricte ale spectacolului de operetă, conform legilor genului.

— *Cum vă construiți* imaginea *rolului, imagine cu care, în cele din urmă, va lua contact spectatorul ?*

— Obligatoriu din datele textului și ale partiturii. Uneori imaginația interpretului este mai solicitată cînd personajul se prezintă fals din pornire, cînd — adică — e scris mai mult după unele tipare (prăfuite între timp) decît după adevărul vieții, văzut — repet — la dimensiunea *operetei*.

— *Care e partea cea mai spinoasă, mai dificilă, mai plină de probleme și de frămîntări din munca unui interpret ?*

— Disting două etape : prima, pînă la premieră — perioadă în care încerci să „prinzi“, să găsești personajul. A doua — după pre-

mieră, în prezența publicului, cînd te străduiești să reziști tentațiilor de tot felul și să păstrezi (eventual să îmbunătățești cu măsură) ceea ce ai stabilit în repetiții, de comun acord cu regizorul. Practic, munca interpretului asupra unui rol nu încetează niciodată. Și nu o dată se întîmplă ca, după zeci și zeci de reprezentații, să descoperi sensuri, nuanțe și tonuri noi, proaspete.

— *Ce dimensiuni acordați* umorului *în genul de operetă ?*

— Lumea are nevoie să rîdă, să se destindă. Pretutindeni. Dar dincolo de acest adevăr verificat, stabilit cu metode științifice, nu trebuie să uităm nici o clipă că, împreună cu muzica și dansul, umorul e unul din pilonii pe care se sprijină edificiul operetei. E aproape inutil să mai adaug că un pilon de asemenea importanță trebuie să fie de calitate. Cu alte cuvinte, artistic. Cred că orice rabat făcut calității șubrezește și subminează însuși edificiul despre care vorbeam.

— *Ce ați solicita creatorilor de operetă originală contemporană (compozitori și libretiști) ?*

— Compozitorilor și autorilor de librete (și nu numai lor) le-aș solicita o privire mai nuanțată, mai aproape de realitatea genului. Opereta nu presupune facilul, falsul idilism, prozaismul învelit în versuri banale puse pe note. Dar nici să nu cădem în greșeala de a extinde exagerat aria operetei, încălcînd domeniile altor genuri. Mi-a dat deseori de gîndit faptul că *„Romeo și Julieta"* de Shakespeare, care a inspirat unor compozitori ca Ceaikovski, Gounod, Prokofiev, lucrări de operă și balet de netăgăduită valoare, n-a pătruns cu eroii săi în lumea operetei. Pentru că nu se poate, mi-am spus. Nu se poate. Îndrăgostiții din Verona și povestea lor

tragică depășesc limitele și legile genului. Nu întîmplător L. Bernstein a creat în *„Cartierul de West"* alți eroi care să trăiască o poveste asemănătoare. Dar cei mai mulți dintre creatorii noștri de valoare știu ei înșiși aceste adevăruri.

— *Cum credeți că a fost sprijinit de-a lungul anilor genul de operetă de către critica de specialitate ?*

— De cele mai multe ori, cu superioară îngăduință.

La Paris, Lecocq e comparat, pe scara valorilor, cu Offenbach, — ceea ce denotă bun simț, rigoare și competență. Noi, mai economi din fire cu silabele, îl comparăm direct cu Bach ! Amintind o dată cuiva că Herbert von Karajan nu s-a sfiit să dirijeze *„Văduva veselă"*, mi s-a răspuns : *„Da, dar el e totuși von Karajan"* ! *„Da,* am replicat la rîndul meu, *dar ea e totuși* «Văduva veselă» !".

Să nu mi se ia în nume de rău, dar cred că s-a cam uitat cît anume datorează opereta muzicii și cît — teatrului, ce înseamnă la urma urmei, teatrul muzical — pentru a nu-l confunda cum se mai întîmplă uneori cu „musicalul". Opereta — despre ea vorbim — trebuie înțeleasă și iubită. Și tocmai de aceea, criticată cînd e cazul. Logic, cu argumente, nu cu păreri subiective și idei preconcepute. Indiferența arătată genului sau punerea lui sub semnul divertismentului minor se dovedesc nu doar lipsite de eficiență, ci aproape nocive.

— *Care e părerea dumneavoastră asupra ghilimelelor care se atașează nu rare ori noțiunii de operetă ?*

— Să nu vi se pară ciudat. Le socotesc un omagiu. Da, oricît de paradoxal ar părea. Aceste ghilimele sînt, de fapt, recunoașterea adevărului că există o lume specifică *operetei,*

cu viața, cu logica și legile ei. Precizez : prin asta nu înțeleg o lume populată numai de conți, prințese, marchizi, cu legile și logica lor, după modelul vechii școli vieneze, ci o lume cu eroi de operetă, așa cum există eroi de tragedie sau eroi de comedie.

Dar să revenim la actualitate și la... ghilimele. „Costum de operetă", „încurcătură de operetă" — sînt expresii intrate azi în vorbirea curentă, folosite de obicei cu sens peiorativ. E regretabil, desigur, că în împrejurări nepotrivite unii se comportă „ca la operetă". Dar asta nu e vina *operetei!* Mi se pare însă la fel de regretabil faptul că, de frica ghilimelelor, *opereta* a renunțat să folosească din plin, în chip artistic, toate elementele aflate în arsenalul său, adică tocmai acele elemente care îi justifică existența ca gen aparte.

— *Din ce s-a născut această pasiune arzătoare pe care o aveți față de* operetă *și pe care v-o manifestați fără menajamente în fiecare spectacol pe care-l susțineți ?*

— Ce să spun ? Probabil e înnăscută. Nu văzusem încă nici un spectacol în viața mea, dar mă purtam printre copiii de seama mea... ca la operetă. S-ar zice că, înainte de a fi june-comic pe scenă, am fost copil-comic în viață... Așa am descoperit zîmbetul celorlalți și, prin el, satisfacția personală... Așa am ajuns la Conservator unde, între dramă și comedie, am rămas fidel nevoii de zîmbet... Așa am ajuns pe scena Teatrului Național din Iași unde, între *„Hamlet"* și *„Avarul"*, am preferat *„Vagabonzii"* lui Ziehrer... (sau m-au preferat ei ?)... Pe vremea aceea, *Opereta* — nu știu, cu sau fără ghilimele, dar în orice caz cu majuscule — făcea casă bună cu Teatrul Na-

țional la adăpostul amintirii lui Alecsandri. Am avut astfel parte să fiu martor la unele spectacole de operetă slujite de niște actori de frunte, prezenți astăzi pe bună dreptate în Muzeul Teatrului Românesc. Am avut și cinstea și norocul să joc alături de unii dintre ei, atît la Iași cît și la București, învățînd ce înseamnă respectul față de teatru (implicit față de operetă) și față de public, pe care l-am simțit aproape, partener fidel, mai bine de patru decenii.

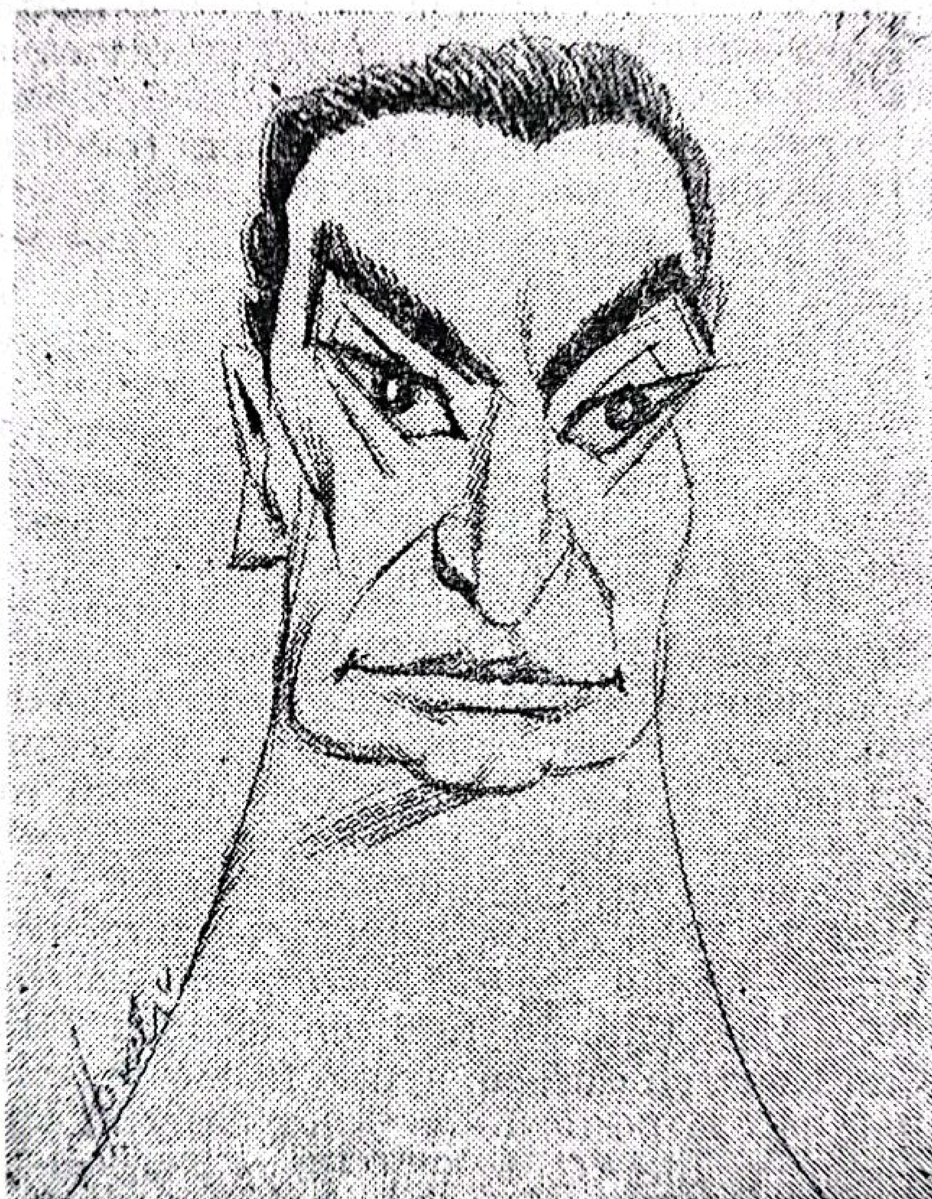
— *Cu ce model de partenere considerați că vă puteți îndeplini mai bine îndatoririle actoricești?*

— Cu cele talentate, serioase și muncitoare.

— *O instituție reprezentativă de spectacole are în componența trupei sale o seamă de personalități distincte, valori ce s-au impus categoric atît pe scenele din țară cît și pe foarte multe din scenele de peste hotare. Ce credeți, e lesne sau dificil să coordonezi și să conduci activitatea atîtor vedete?*

— Vedetele — ca de altfel toți actorii — sînt niște copii mari — simpatici și năzuroși. Cînd aceste vedete vor mai uita de vechile succese individuale, aici și aiurea (succese pe care nu le poate nega nimeni), cînd vor fi mai puțin dominate de capricii de moment și vor lupta într-un veritabil spirit de echipă pentru izbînzile viitoare, coordonarea și conducerea activității instituției va fi, cum e firesc să fie: plăcută.

Pácea, dragostea de țară, spiritul de dreptate socială, critica unor moravuri, demascarea viciilor, dragostea dintre oameni, inechitatea, sînt numai cîteva din temele abordate de genul căruia îi prevăd inepuizabile resurse.



— *LIVIU CAVASSI, trebuie să recunoașteți că de la Facultatea de Drept la Conservatorul de muzică este un „drum" cam lung . . .*

— La terminarea liceului am dat examen la Conservatorul de muzică și artă dramatică,

inițial la secția canto. În comisie erau maeștrii Mihail Jora, care era și directorul Conservatorului, Elena Saghin, Constantin Stroescu și Constantin Vrăbiescu. Maestrul Jora a apreciat că aveam timbru de tenor napolitan și m-a repartizat la clasa Stroescu. După terminarea stagiului militar — deci după întreruperea studiilor — mi-am dat seama că nu pot face o carieră vocală (... nu aveam acute în glas !) și, în consecință, m-am transferat la secția dirijat-compoziție).

Tot la terminarea liceului m-am înscris la Facultatea de Drept, ale cărei cursuri le-am absolvit în 1945, cînd am devenit avocat stagiar în baroul Ilfov. Motivarea acestei absolvențe se datorează unei anumite mentalități, care era destul de răspîndită pe atunci și anume... muzica este frumoasă dar... „trebuie să ai și o meserie în viață".

— *Și pasiunea pentru operetă ?*

— Pasiunea pentru operetă se datorează unui concurs de împrejurări. În 1949, Teatrul Armatei — secția operetă a organizat un concurs pentru ocuparea postului de maestru de cor. Eu eram un mare iubitor al muzicii corale. Astfel, în 1939, cu un dublu octet format din elevi ai liceului *„Spiru Haret"*, am luat premiul III pe țară. În 1946 am înființat corala „Crai Nou", cu care am avut o frumoasă activitate atît la posturile de radio, cît și în sălile de concert ale Capitalei. Menționez că în această corală și-au făcut ucenicia viitori mari artiști ca Valentin Teodorian, Titus Moraru, Gabriel Gheorghiu, Marcel Trandafirescu, Vasile Veselovski, Vasile Pîntea, Petre Crăciun.

Maestrul Radu Botez, care era primul dirijor al secției de operetă, ținînd cont de activitatea mea anterioară, m-a preferat. Am avut ocazia astfel să lucrez cu un ansamblu coral

solid, format din 73 de membri, elemente cu reale calităţi, unii dintre ei devenind ulterior solişti de frunte ai Operei bucureştene. După cum bine se ştie, corul unui teatru liric este direct legat de solişti şi am avut astfel ocazia să-mi lărgesc aria de activitate, în scurtă vreme devenind secundul maestrului Radu Botez, calitate în care am putut avea şi conducerea muzicală a unor spectacole. Era cu totul firesc ca avînd în distribuţii pe Ştefănescu-Goangă, Şerban Tassian, Maria Wauvrina, Sili Popescu, Gheorghe Trestian, Nicolae Gărdescu, Iordănescu Bruno, Migri Avram Nicolau, Toni Buiacici etc., cu un aparat orchestral complet şi cu un ansamblu coral de primă mînă, compartimente artistice care realizau spectacole de înaltă ţinută profesională, repet, era cu totul firesc să rămîn sufleteşte ancorat în acest domeniu de activitate.

— *Ce rol credeţi că ocupă spectacolul muzical printre preocupările omului modern?*

— Ce înseamnă mai întîi de toate un om modern? O fiinţă superioară, complexă, multilaterală, avidă de cunoaştere şi deci de autoperfecţionare, care munceşte mult şi intens pentru dezvoltarea continuă a societăţii din care face parte şi care are nevoie, mare nevoie şi de bucurii. Dintre aceste bucurii face parte şi spectacolul muzical.

— *Cum se apropie spectacolul muzical de publicul său?*

— Printr-un text dramatic-muzical de valoare, printr-o realizare atingînd cote ridicate de expresivitate în spectacol, printr-o echipă de interpreţi capabili să pună pe prim plan pasiunea şi dăruirea în cuprinderea şi redarea întregului. Aceasta ar fi idealul, ca răspuns la o întrebare care ar trebui reformulată astfel: „... cum *ar trebui* să se apropie spectacolul

muzical de publicul său". Din păcate, se mai întîmplă și altfel...

— *Care este capacitatea teatrului muzical de a reflecta idei, sentimente, idealuri contemporane?*

— Totul pornește de la a nu avea prejudecăți. Saturați de „obișnuințele" spectacolelor muzicale caracteristice perioadei interbelice, manifestări subordonate gustului de divertisment îndoielnic al societății burgheze, unii cercetători ai fenomenului au catalogat genul drept facil și limitat — din păcate unii îl mai cataloghează și azi tot așa — (... și pe drept cuvînt dacă, fie din snobism, fie din lipsă de informații, au încetat să mai aibă vreun contact cu el). Ca în toate domeniile de activitate ale artei și în domeniul spectacolului muzical au existat și continuă să existe înnoiri atît în ceea ce privește repertoriul cît și în modalitățile lui de expresie. Pacea, dragostea de țară, spiritul de dreptate socială, critica unor moravuri, demascarea viciilor, dragostea dintre oameni, inechitatea, sînt numai cîteva din temele abordate de genul căruia îi prevăd inepuizabile resurse. Iată deci că, într-o măsură din ce în ce mai mare, spectacolul muzical a devenit un spectacol angajat politic și social, militînd în forme de o mare varietate pentru ideile și sentimentele proprii contemporaneității. Repet, totul pornește de la a nu avea prejudecăți și de la a servi cu talent și înalt profesionalism cauza.

— *Incotro se îndreaptă spectacolul muzical? Cum vedeți viitorul lui?*

— Învățînd foarte mult de la arta teatrului dramatic, care a înregistrat în ultimele decenii succese răsunătoare, spectacolul muzical a reușit — ce-i drept mai lent, datorită multiplelor sale componente — să-și depășească condiția precară existentă în perioada de după

terminarea celui de-al doilea război mondial. Strădaniile s-au îndreptat în primul rînd spre abordarea unui nou repertoriu, despovărat de prinţi şi paiete, în care omul contemporan şi problematica sa să se poată regăsi firesc. Sînt convins că prin eforturi conjugate (scriitori şi compozitori de un înalt profesionalism, regizori-pedagogi, dirijori, maeştri de balet şi cîntăreţi-actori) spectacolul muzical s-ar putea constitui în viitor într-o avangardă a mişcării de teatru, polarizînd în jurul său atît valorile creatoare cît şi masele de spectatori, cărora le sîntem datori actul educativ.

— *Cum se realizează distribuţia unui spectacol în pregătire, în aşa fel încît să corespundă datelor solicitate de lucrare şi în acelaşi timp dorinţelor spectatorilor?*

— Cei doi factori ce alcătuiesc distribuţia, dirijorul şi regizorul, trebuie să cunoască temeinic datele personalului artistic (întinderea vocii, calitatea vocală, muzicalitatea, temperamentul scenic, datele fizice) şi foarte multe altele (memoria, spontaneitatea, disponibilităţi coregrafice, disponibilitatea pentru umor, pentru dramatic) şi mai apoi... şi preferinţele spectatorilor. Toată această operaţie solicită obiectivitate şi răspundere (se spune că o distribuţie bine alcătuită reprezintă jumătate din valoarea viitorului spectacol). Cele două deziderate menţionate în întrebarea Dv. se pot realiza atunci cînd există un personal artistic suficient să acopere două distribuţii de aceiaşi calitate profesională (obligatorii într-un teatru de repertoriu cum este Opereta bucureşteană). Pe parcursul activităţii mele, am constatat că este foarte greu să-şi realizeze două distribuţii de valoare egală.

— *Ce rol acordaţi orchestrei într-un teatru muzical?*

— Consider că rolul orchestrei este foarte important, fără a fi totuși „vioara primă". Această calitate o voi atribui compartimentului solistic, care, prin verbul rostit sau cîntat, conduce acțiunea și conflictul dramatic. Orchestra nu este totuși un compartiment subordonat, avînd relații de strînsă colaborare cu scena, întărind, prin mijloacele specifice, sensurile dramatice. În plus, sînt momente cînd acțiunea scenică este mai puternic reliefată, orchestra susținînd, prin teme și motive, punctele nodale ale dramaturgiei.

— *Credeți, că noile aspecte pe care le îmbracă muzica secolului XX, în special acelea, atît de mult gustate de tineret, ar putea aduce un suflu nou în genul operetei sau, dimpotrivă, i-ar denatura caracterul?*

— Inerentele mutații ce au apărut și apar în toate domeniile umane, n-au ocolit nici arta spectacolului muzical. În genul operetei, Francis Lopez (ca să amintesc de numele unui compozitor ale cărui lucrări se reprezintă în România) care (cu slow-foxurile și bighinele ce-i caracterizează partiturile) a ieșit din linia tradițională a operetei în care, tipic, predominau valsul, galopul, mazurca etc. În aceeași situație apare și Leonard Bernstein față de Fr. Lopez. Personal, consider că multe din curentele muzicale actuale, se pot integra într-o lucrare lirico-dramatică chiar dacă astfel ajungem la o formă a teatrului muzical contemporan ce nu se mai numește operetă ci musical.

— *În vasta dumneavoastră carieră, în care ați acumulat o mare experiență, v-ați confruntat fără nici o îndoială cu multe situații „conflictuale" pe linia realizării muzicale a spectacolelor. Puteți să ne relatați un asemenea exemplu și modul în care ați rezolvat problema?*

— Unii dintre compozitorii clasici de operetă, nu au prea ţinut seama de ambitusurile vocale ale soliştilor, scriind în general în registrul grav şi central. In plus, orchestraţiile erau, din raţiuni comerciale, *groase*, abundînd în dublări inutile, astfel că sonoritatea orchestrei era greu de depăşit vocal. Cind mi s-a încredinţat pregătirea operetei *„Victoria şi al ei husar“* de Paul Abraham, soliştii şi în special cîntăreţele care aveau o pregătire clasică, s-au confruntat cu aceste probleme, care riscau să compromită spectacolul. Această situaţie m-a determinat să fac la unele piese alte orchestraţii, mai aerisite şi să ridic tonalităţile la posibilităţile normale ale soliştilor. Bineînţeles, aceste noi orchestraţii au fost realizate în spiritul concepţiei autorului şi mai ales în atmosfera epocii respective. Mult mai numeroase sînt aceste situaţii „conflictuale“ în domeniul libretelor de operetă. Aici am întîlnit nenumărate cazuri cînd desuetudinea, facilul, gratuitatea, uneori chiar vulgaritatea, puteau pune în pericol viabilitatea unor partituri de certă valoare muzicală. Readaptarea libretelor în conformitate cu exigenţele contemporaneităţii, păstrînd datele, spiritul şi atmosfera specifică a constituit şi constituie o necesitate obiectivă.

— *Cum contribuie interpretarea actoricească, muzicală, precum şi regia artistică la transmiterea către public a sensurilor, a nuanţelor unui spectacol ?*

— Ce se poate spune în cîteva cuvinte ? Că există în practica de realizare a spectacolelor două căi de abordare a problemei şi anume :

a) calea aşa-numitului *spectacol culinar* (denumit astfel de reputatul regizor Walter Felsenstein), unde, fără investiţie de imaginaţie şi angajare, se povesteşte, se pune în pagină

de către regizor și interpret litera textului literar-muzical (în acest caz nu e nevoie de talent ci de o rețetă), sensurile profunde ale piesei rămînînd nedescoperite și b) calea *spectacolului-idee,* unde, pe lîngă talent, este necesară cultura și o clară viziune despre viață și societate. În această a doua ipoteză, care solicită o atentă și complexă operațiune de disecare-reconstrucție, fantezia creatoare a regizorului (bogată nu în simboluri ermetice) se cere susținută de actori de un înalt profesionalism, capabili să realizeze puntea transmiterii sentimentelor și ideilor către spectatori.

— *Cît de cunoscut este spectacolul muzical și interpreții săi peste hotare și ce credeți că ar trebui făcut pentru sporirea prestigiului internațional al teatrului muzical românesc?*

— Colective ale teatrelor muzicale (operă și operetă) din România au afirmat valoarea și prestigiul artei lor în nenumărate rînduri cu ocazia turneelor întreprinse în U.R.S.S., Polonia, R. P. Bulgaria, R. P. Ungaria, R. D. Germană, Italia, R. F. Germană, R. F. S. Iugoslavia, Spania, America Latină (numai Teatrul de Operetă din București a întreprins între 1975 și 1987 un număr de 9 turnee peste hotare). Interpreți români (cîntăreți, dirijori, regizori, scenografi) sînt din ce în ce mai solicitați ca prezențe prestigioase pe afișele celor mai reprezentative instituții de spectacole din lume. Titlurile unor lucrări românești (de operă și operetă) figurează și ele în reperto-

riile unor teatre din străinătate. Am putea afirma că bilanțul este rodnic și că avem de-a face cu puternice forțe artistice, colective și individuale, care asigură cu permanență prezența artei lirice peste hotare. Cred însă că editarea unei reviste de specialitate cu profil de spectacol muzical (tipărită în trei limbi de circulație internațională), revistă necesară dezbaterilor teoretice ale problemelor genului, ar spori substanțial aportul de gîndire românească în acest domeniu și l-ar face cunoscut lumii întregi. A.T.M.-ul ar putea prelua această propunere ?

Românii au apetență pentru operetă, știu s-o facă bine cu har și cu haz, demonstrînd că genul nu e desuet dacă e făcut cu farmec și credință.



— *CONSTANȚA CÎMPEANU, cum v-ați descoperit vocația de subretă?*

— Oare am avut într-adevăr vocație de subretă? Mă întreb și astăzi după niște ani... cînd jocul de-a bilanțul e mai la îndemînă.

Oricum, „vocația" *mi-a fost* descoperită.

Poate datorită primului rol de... operetă lucrat în Conservator (Pepitta din „*Vînt de libertate*“ de Dunaevski). Surprinzător, nu? Mai ales cînd toată lumea cînta „*Traviata*“, „*Rigoletto*“, „*Aida*“ etc., etc.

Poate datorită staturii? Puțin peste 1,50 m.? Sau neastîmpărului? Nu pot sta locului mai mult de zece minute.

Cert e — că am jucat subrete! Și cum fetele astea cam seamănă între ele, m-am străduit să-i descopăr fiecăreia un „ce“ numai al ei. Oare să fi reușit?

— *Care au fost factorii, împrejurările, persoanele care au contribuit la formarea artistică?*

— Mama. Plăcîndu-i foarte mult să meargă la cinema, mă lua cu ea de cînd aveam patru ani. Ajunsă acasă îi povesteam tatii filmul cu lux de amănunte și cu... exemplificări. Și așa, cred că am jucat, de la Mickey Mouse la Greta Garbo, foarte multe roluri. Cam așa ar fi începutul.

Deci, am știut de mult că o să fiu artistă.

Și astăzi merg la filme... și astăzi regret că n-am făcut film.

Dar formarea mea artistică (și nu numai a mea) a însemnat un proces continuu și va dura cît voi fi legată de scenă și cred că și după aceea. Această formare devenind treptat o... deformare profesională, care înseamnă să privești cu ochii deschiși mari spre viață, spre oameni, spre toate genurile artei. Trebuie să vezi cum fac și alții teatru, trebuie să afli cum gîndesc și alții despre teatru. Și așa, în această profesie te tot formezi, te tot formezi...

— *Cum se împacă rigoarea, seriozitatea Constanței Cîmpeanu cu verva, umorul, sarcasmul personajelor interpretate ? Cum ajungeți să-i faceți pe semenii dumneavoastră să rîdă ?*

— Se împacă de minune. Seriozitatea, rigoarea și exactitatea sînt trăsături necesare — aș zice chiar obligatorii — interpretului, tocmai ca să poată descoperi verva, umorul, sarcasmul și alte trăsături necesare... personajului. Se produce chiar o interferare. Personajul învață de la tine, tu înveți de la personaj. Numai că trebuie păstrată măsura fiindcă există și riscuri — bunăoară s-o joci pe lady Macbeth foarte bine pe scenă și să fii lady Macbeth și în viața de toate zilele. Deci, atenție !

Îmi place să compar rîsetele spectatorilor cu focurile de artificii-luminoase, ușoare, colorate, efemere, dar puse în mișcare de o întreagă artilerie grea.

Sînt o adeptă a ideii că rîsul este o formă a inteligenței și a sensibilității, că drumul către el se elaborează, se construiește prin colaborarea mai multor inteligențe și sensibilități. Deci, pentru aprinderea acestui minunat foc de artificii — rîsul — interpretul are nevoie de autor, de regizor, de parteneri și de public — o adevărată artilerie grea. Deci comedia se face... serios !

— *Vă considerați iubită de spectatori ?*

— Dacă n-aș fi simțit că sînt iubită de spectatori, dacă n-ar fi fost iubirea reciprocă, un „divorț" era iminent. Ce-aș mai fi căutat pe scenă ?

— *Care a fost rolul care v-a pus cele mai multe probleme ? Dar cel pe care l-ați iubit cel mai mult ?*

— Fiecare rol îţi pune probleme. Şi cel bine scris — „servit" cum mai spunem noi — ca Eliza Doolitle de pildă, pentru că mereu îi descoperi subtilităţi şi-ţi lansează tentaţia să-l reiei în alte şi alte variante — ca şi cel mai puţin bine scris (se mai întîmplă şi aşa, dar nu dau exemple), căruia trebuie să-i faci pînă şi conturul ca să aibă viaţa pe care i-o dai, în ce să se ţină. „Iubirea de rol" e o datorie — zic eu — ca iubirea de părinte pentru toţi copiii săi. Am ales-o pe Maria din *„Cartierul de West"*. Nu ştiu dacă am iubit-o mai mult decît pe celelalte, dar a fost mai deosebită, mai profundă, mai adevărată decît celelalte şi am ţinut piept amîndouă vicisitudinilor.

Ce păcat că a venit puţin cam tîrziu!

— *Cum v-aţi împăcat cu regizorii? Ce reprezintă ei pentru un actor?*

— A te împăca — presupune o finalizare a ceva care a însemnat mai întîi dispute, contradicţii.... Nu ştiu dacă întrebarea e voit uşor maliţioasă — eu fiind o persoană mai dificilă la lucru.

De împăcat, m-am împăcat cu toţi regizorii (măcar în seara premierei) dar i-am iubit numai pe aceia care au reuşit sau cel puţin au încercat să aprindă lumina gîndirii artistice contemporane peste genul operetei — considerat pe nedrept vetust.

Ca modalitate de lucru îmi place „temperatura înaltă", regizorul să vină cu „lecţia" bine pregătită, iar căutările să fie fructuoase, nu bîjbîieli care să-ţi dea senzaţia de înot prin mătasea broaştei. Sînt pentru disciplină şi meticulozitate la lucru. Mi-ar place să fac o scenă de zeci de ori — dar mereu nu e timp destul...

Sînt pentru colaborare dar în acelaşi timp şi să mă ştiu condusă — şi condusă bine;

interpretul simte imediat cînd regizorul e mai puţin pregătit şi atunci lucrul e ca senzaţia de pietricică în pantof pe care e obligat s-o poarte.

Subscriu ideii frumoase a lui Meyerhold că în spectacol *„jocul interpretului reprezintă melodia în timp ce misanscena e armonia"*.

Interpret şi regizor trebuie să „cînte" împreună.

Am să închei răspunsul cu o întrebare — oare regizorii cum s-au împăcat cu mine?

— *Ce rol credeţi că are în viaţa unei instituţii de spectacol* „critica de specialitate"*?*

— Ca să fiu sinceră la această întrebare aş da cel mai laconic răspuns. Nu ştiu.

Ca să rămîn tot sinceră — dar cu un strop de maliţiozitate (se spune că maliţia face parte din firea mea) aş zice aşa: teatru fără text nu se poate, fără interpreţi nu se poate, fără regizor şi alţi creatori nu se poate, fără public nu se poate, fără critică... se poate!

Dacă eram întrebată ce rol are cronica... poate răspunsul era altul, dar am fost întrebată ce rol are... critica...

— *Ce au reprezentat pentru dumneavoastră turneele pe care le-aţi efectuat peste hotare cu trupa Teatrului de Operetă?*

— Un artist trebuie să aibă ochii mai mari şi mai deschişi spre viaţă, spre lume, spre oameni, decît ceilalţi semeni ai săi.

Un artist în turneu, cînd trece graniţele, duce un mesaj al ţării sale spre alte locuri din lume. Investiţia aceasta îl obligă enorm pe artist, pe artistul-cetăţean.

După fiecare turneu al Teatrului din care fac parte, deci după fiecare succes — căci aşa a fost — mă convingeam odată în plus că românii au apetenţă pentru operetă, ştiu s-o

facă bine, cu har și cu haz, demonstrînd că genul nu e desuet, nu e perimat —cum mai spun unele guri rele — dacă e făcut cu farmec și cu credință.

Ce concluzie mai optimistă decît aceasta pentru un artist care trebuie să călătorească spre a se întîlni și confrunta cu arta și cultura altor spiritualități din lume, spre a se întoarce acasă întotdeauna cu sufletul și mai bogat și mai sensibil.

— *Sînteți una dintre interpretele din teatrul muzical care și-a dedicat o bună parte din activitate în scopul promovării operetei românești. Ce părere aveți despre creația originală actuală ?*

— De opereta românească am fost și voi fi legată întotdeauna — și e firesc să fie așa. Sînt româncă. Artistă româncă.

Oare prima mea iubire n-a fost Suzănica din opereta *„Lăsați-mă să cînt"* a clasicului Gherase Dendrino ?

Oare n-am militat pentru fiecare punere în scenă originală chiar cînd n-am jucat în piesa respectivă ?

Oare nu spun mereu că pentru a avea un contur bine definit e nevoie de o creație proprie bună și în teatrul muzical — lucru la care s-a ajuns în teatrul dramatic ?

Desigur au fost și succese — unele chiar de durată. Dar nu destule.

Oare ne-am dezbărat cu toții de prejudecata că opereta de inspirație contemporană nu poate rezista pe scenă ? Cred că nu.

Avem nevoie de librete bune (nu de texte), de muzică scrisă pentru sufletele celor ce-o ascultă (nu numai pentru urechile lor). Avem nevoie de și mai multă exigență față de lucrările ce ni se aduc. Să nu jucăm o piesă slabă numai pentru că alta nu e —și că „trebuie". Da, trebuie ! Dar cum ?

Dramaturgii de ce nu scriu scenarii de operetă ? Consideră genul „minor" ? Sau nu le place să împartă dreptul lor de autor cu compozitorul ?

Iată că din nou în loc de răspuns... întrebări.

Dar oare noi, cei din teatrele muzicale, am făcut destul pentru reușita operetei românești contemporane ?

Eu zic că nu !

— *Ce ne puteți spune despre* operetă *ca gen, vis-a-vis de tineretul contemporan ?*

— Opereta cu atributele sale de optimism, veselie, lirism, umor, este un gen care se potrivește și tinerilor, nu numai persoanelor cu tîmple argintate — cum se spune. Reprezentațiile puse în scenă în ultimii ani, au dovedit o mai mare prezență a lor în sala de spectacole. Poate că această prezență ar fi fost mai statornică și mai numeroasă dacă opereta zisă modernă sau musicalul și-ar fi găsit drum mai de mult pe prima scenă de gen din țară. Cam tîrziu am jucat „*My Fair Lady*" — nu mai vorbesc de „*Oklahoma*" sau „*Poveste din Cartierul de West*" *și din păcate ne-am oprit* aici, iar cu musicalul românesc s-a întîmplat cam la fel. De fapt (după părerea mea) cel adevărat încă n-a apărut.

Jucînd prea mult operetă clasică — poate subiecte, situații, tipuri, ticuri — să ne fi repetat prea des și să nu fim pe gustul tineretului care trebuia atras și surprins cu noutatea.

Dar să sperăm că dorința de apropiere între operetă și publicul tînăr să fie reciprocă și fac urarea ca ea să se concretizeze practic în cel mai scurt timp.

— *Credeți că există și neajunsuri în modul de organizare a vieții noastre artistice ?*

— În orice mod de organizare a oricărei forme de viață socială nu se poate să nu fie

și neajunsuri. Deci sînt și în viața noastră artistică. In numele perfectibilității, ele trebuie însă depistate și îndepărtate. Poate va scrie cineva într-o zi un libret în care personajul principal să fie... birocrația pusă la zid!

— *Și în încheiere... cum vă împăcați cu popularitatea?*

— Popularitatea înseamnă și să ți se spună că ai bucurat oamenii seri și seri, făcîndu-i să rîdă sau să se înduioșeze, să te oprească cineva pe stradă mulțumindu-ți că i-ai dăruit într-o sîmbătă la televizor o melodie dragă, să te fixeze niște ochi într-o stație, luîndu-te la măsurat centimetru cu centimetru, căutînd (poate descoperind) un fir dus la ciorap, să fii confundată cu o altă colegă care se bucură de .... popularitate, să fii oprită pe stradă pentru un chestionar legat de viața ta particulară sau a altui artist etc.

De fapt îmi place popularitatea numai pe scenă.

Altfel sînt un om ca toți ceilalți, care merge pe stradă sau cu troleibusul, care merge la film, care se plimbă, gîndindu-se mereu cît de grea și cît de minunată este viața lui de artist.

Prin menirea sa de educator artistul trebuie să fie preocupat de a sădi în oameni sentimentul dragostei de patrie, de bogăția frumosului ce trebuie cultivat în sufletele spectatorilor.



— *ADRIANA CODREANU, ce calități ați solicita, în postura de spectator, operetei?*

— Opereta, face și ea parte din „complexul educativ“ al societății, fiind o componentă a

artei care acționează asupra spiritului uman, cu mijloacele sale specifice.

Pentru ca acest gen să-și atingă scopul, ar trebui să i se creeze cîteva condiții :

— să aibe drept sediu o sală frumoasă, veselă, primitoare ;
— spectacolul prezentat pe scenă să fie interesant ca temă și deconectant, epoca noastră fiind caracterizată de un volum mare de muncă, preocupări multiple și bineînțeles mult stress ;
— distribuția să fie constituită din cei mai buni interpreți ai genului, foarte îndrăgiți de spectatori ;
— actul artistic să fie „oficiat" cu multă seriozitate și un înalt profesionalism.

Am lăsat intenționat pentru sfîrșitul răspunsului *textul* și *muzica*. Afirmasem la început că spectacolul trebuie să aibă o temă interesantă. De la temă izvorăște ca un rîușor textul care, în cele din urmă, are un rol decisiv. Chiar dacă pare paradoxal, libretul unei operete trebuie tratat cu foarte multă seriozitate chiar și în părțile lui comice.

Un text bun duce și la ridicarea valorii muzicale a partiturii. Mi-aș permite să vă dau un exemplu : romanțele noastre au putut pătrunde pînă în cele mai adînci văi de munte datorită frumoaselor texte și a veșmîntului muzical care le îmbracă.

— *Se afirmă de unii specialiști ai domeniului că în momentul de față creația originală de operetă nu se prea situează la înălțime. Care este opinia Dv. în această privință ?*

— Grea întrebare, pentru că solicită un răspuns dur și foarte delicat în același timp !

În momentul de față genul cunoaște o etapă mai dificilă. Cauzele care au condus la această stare de lucruri sînt : lipsa de preocupare a compozitorilor, greșita înțelegere a genului, a

clasificării lui și tratarea cu ușurință și lipsă de interes a creatorilor de librete. Aș mai adăuga și comoditatea lor. Este mult mai ușor să scrii un tango sau un alt cîntec de muzică ușoară cu două strofe și refren. Se cîntă imediat, se imprimă peste noapte, îl fredonează la „*Boema*" sau la Mamaia ... și gata! O operetă cere mai mult efort creator. În loc de două strofe are două acte; este o compoziție care are expoziție, punct culminant și deznodămînt; nu se naște într-o vară, dar nici nu moare într-o vară. În concluzie aș afirma că dacă compozitorii și scriitorii noștri ar studia mai îndeaproape genul și ar vedea mai multe spectacole ale Teatrului din Splai (care nu mai e în Splai și are „locuință nouă" în plin centrul Capitalei) ar descoperi că este un gen care în complexitatea și marea lui popularitate dă foarte multe satisfacții creatorilor.

— *De cele mai multe ori vina neîmplinirilor genului este dată pe temele abordate ...*

— Părerea mea este că orice temă care face parte din viața contemporană, din istoria noastră, din folclorul nostru, poate fi abordată. Alegerea temei are rolul de a canaliza creatorul pe un anume drum, un drum care, prin tratare, trebuie să corespundă deopotrivă cerințelor dramatice și celor muzicale.

— *Prin ce se caracterizează compozitorii români de operetă care și-au dăruit cu pasiune forțele creatoare genului, înscriindu-și astfel realizările pe orbita marilor reușite ale teatrului muzical original?*

— După opinia mea, compozitorii care au înțeles rolul complex și profund al acestui gen sînt Gherase Dendrino, Florin Comișel și Filaret Barbu. Toți trei au știut să zugrăvească în modalități de o rară frumusețe plastică — prin intermediul sunetelor — sufletul românului, cu munca și necazurile sale, cu idealu-

rile și luptele lui, cu portul și obiceiurile strămoșești. Acești titani ai creației originale de operetă au fost oameni care și-au iubit cu ardoare patria și poporul, care au muncit din zori și pînă în noapte pentru a da naștere unui nou teatru muzical pe măsura viselor contemporanilor.

— *Care credeți că sînt interpreții care prin valoarea și probitatea lor profesională au dat o deosebită strălucire realizărilor Teatrului de Operetă ?*

— Mulți interpreți de valoare au dus faima teatrului românesc peste granițele țării, iar cei care au vizionat spectacolele noastre, acasă la noi, au rămas întotdeauna impresionați de talentul și profesionalismul actorilor români. Referindu-mă la Teatrul de Operetă, țin să mărturisesc că s-a bucurat de prezența unei pleiade de actori valoroși, făcînd astfel ca genul să poată străbate cu succes cei 44 de ani de după 1944.

Am intrat în trupa Teatrului de Operetă în anul 1952, urmărind și admirînd seară de seară spectacolele și pe cei ce le făureau. Formau cu toții o echipă de „giganți" ai scenei, care făceau lucruri minunate. Dintre cei care m-au impresionat în mod deosebit și care în timpul carierei mele artistice mi-au servit ca exemple, pe primul loc se situează maestrul Ion Dacian, un profesionist de rasă, cu un înalt simț al datoriei, un maestru al cuvîntului rostit pe muzică. Îmi amintesc un moment din lucrarea lui Gherase Dendrino „*Lăsați-mă să cînt*", cînd personajul Martin (interpretat de actorul Toni Buiacici) îl apostrofează pe Ciprian Porumbescu (în interpretarea maestrului) făcîndu-l „lăutar". Pentru mine rămîne de neuitat reacția lui Dacian la acest cuvînt, încărcat de durere și înăbușit

de revoltă. Urma apoi aria rămasă celebră în interpretarea sa *„Sărmane lăutar pribeag"*. Urmau apoi alte valori : Sili Popescu, caldă, cu eleganță și finețe, cu gingășie și naturalețe ; Virginica Romanovski, exemplu de artist-cetățean, de dăruire profesională, dotată cu un temperament vulcanic ; cuplul Nae Roman—Bimbo Mărculescu, ași ai umorului ; George Hazgan, deopotrivă liric și exploziv-comic ; George Groner, un artist cerebral, înzestrat cu un umor acid și inegalabila Maria Wauvrina, modestă și studioasă, posedînd un car de talent.

Din generația mai tînără s-au impus Cleopatra Melidoneanu, cu un glas cald și cu posibilități scenice deosebite, creatoarea nemuritoarei *Eliza* din musicalul *„My Fair Lady"* ; Constanța Cîmpeanu, o interpretă de o rară corectitudine scenică, profund atașată profesiei, cerebrală în meserie ; Vali Niculescu, talent debordant, spontană și naturală, cu un farmec deosebit și, în sfîrșit, Nicolae Țăranu, care, cu eleganță, sensibilitate și un simț deosebit al frazării, a creat imagini de neuitat.

Mă opresc aici considerînd că acestea au fost, în perioada cît am activat, numele de excepție ale scenei de Operetă bucureșteană.

— *Ce ar trebui întreprins de către cei care activează în genul operetei — compozitori, libretiști, regizori, dirijori, interpreți — pentru ca aceasta să se constituie într-un act artistic reprezentativ pentru contemporaneitate ?*

— Adică să atingă noi culmi, corespunzătoare perioadei pe care o parcurge societatea noastră... mai realist ar fi să spunem că opereta ar trebui să se mențină pe culmile cucerite de înaintași — într-adevăr culmi — și să-și găsească un nou făgaș în pas cu exigențele vremii. Strategia și tactica dezvoltării

teatrului în relaţia cu publicul, trebuie să fie deosebit de elastice, receptive (în timp util) şi mai ales, capabile să găsească de fiecare dată limbajul adecvat, limbaj care trebuie să fie în concordanţă cu celelalte modalităţi de expresie cu care *universul informaţional* înconjurător ne surprinde, solicitîndu-ne foarte mult în acelaşi timp. Iată pentru ce consider că singura cale a izbînzii *teatrului* este *valoarea.* Nevoia permanentă de *educaţie* nu se mai pune în discuţie ; dar în condiţiile în care educaţia trebuie făcută neignorînd nevoia de satisfacţie artistică pe care spectatorul o are şi trebuie să i se ofere, modalităţi de îndeplinire a acestui deziderat cer mijloace mobile şi ingenioase. Publicul, raţiunea noastră de a fi ca artişti, trebuie supravegheat şi apărat cu deosebită atenţie pentru ca dorinţele lui să-şi găsească locul în mobilul căutărilor noastre.

— *Ce conţinut credeţi că are noţiunea de artist-contemporan?*

— Înţeleg prin aceasta în primul rînd exigenţă sporită, continua perfecţionare a mijloacelor de expresie. Pe de altă parte, artistul contemporan nu poate fi rupt de realităţile vieţii care îl înconjoară. Prin menirea sa de *educator,* artistul trebuie să fie preocupat de a sădi în oameni sentimentul dragostei de patrie, de bogăţia frumosului ce trebuie cultivat în sufletele spectatorilor, dovedind astfel că face parte din marea armată a poporului care depune eforturi imense pentru construirea unei vieţi mai bune.

— *Teatrul de operetă are în repertoriul său — pe lîngă lucrările originale — nenumărate operete clasice. Reprezentînd aceste lucrări, instituţia serveşte comandamentelor educative ce-i sînt solicitate?*

— Sigur că da ! O lucrare clasică de valoare aduce la lumină marile idei şi sentimente ale

umanității. În paralel, satira pe care o cultivă îndeosebi genui de operetă dezvăluie aspecte ale relațiilor sociale anacronice lumii contemporane. Iată un material vast ce servește din plin scopului propus.

— *În calitate de interpretă de frunte a Teatrului de Operetă ați participat la multe dintre turneele sale întreprinse peste hotarele țării ...*

— Teancul de articole și tăieturi din ziarele de specialitate care se află la Secretariatul literar-muzical al instituției constituie mărturia elocventă că fiecare turneu al Teatrului de Operetă întreprins peste hotare a fost un mare succes al colectivului și al artei românești. Și dacă spun un triumf, nu exagerez cu nimic. Am trăit momente unice, cînd ovațiile nu mai conteneau; îmi venea să mă „pipăi" să văd dacă sînt eu sau sîntem noi, românii, cei care am ridicat spectatorii în picioare pentru a ne aplauda frenetic.

— *Care au fost personajele care „v-au iubit" foarte mult ...?*

— Dificilă întrebare. Am un repertoriu de 21 de roluri. Pe toate le-am pregătit cu seriozitate făcînd „corp comun" cu fiecare dintre ele. Și totuși ... trei personaje „m-au iubit" (sau le-am iubit) mai mult decît celelalte Ana Lugojana, eroina operetei lui Filaret Barbu, pentru puritatea sentimentelor ei și puterea pătimașă a dragostei curate ce o răspîndește; mătușa Eller din povestea senină a *„Oklahomei"* lui Rodgers, pentru dîrzenia cu care-și ascunde lacrimile singurătății și Maritza, personajul central al operetei lui Kalman pentru demnitatea, duioșia și optimismul ei de-a dreptul molipsitor ...

— *La ce visează în prezent Adriana Codreanu?*

— Permiteți-mi să vă răspund cu o replică din finalul musicalului „*Oklahoma*": „*timpul bate nerăbdător la poarta casei mele, pentru ca cei tineri să-și ia drumul spre viață! Iar noi, noi, bătrînii, știm asta bine! Știm că vine o vreme cînd rămînem doar cu amintirile, atît!*"

Visez să vin la Operetă ca spectator și să văd pe scena ei pe care am iubit-o nespus de mult și ale cărei scînduri le-am călcat cu adîncă emoție, interpreți de mare valoare, de o înaltă profesionalitate și valoare, creînd roluri pe măsura deziderateIor timpului nostru.

— *În afara teatrului, ce pasiune mai are Adriana Codreanu?*

— În primul rînd îmi place gospodăria. Îmi place să am un cămin împodobit întotdeauna cu flori. Îmi place să am oaspeți, să le inventez rețete și să le fac dulciuri. Preocuparea aceasta mă deconectează enorm. Îmi plac, de asemenea, pictura și muzica. Și în sfîrșit îmi place să citesc mult, să mă informez, ca să fiu la curent cu tot ceea ce e nou în lume.

Închei discuția noastră cu o cafeluță, în speranța că răspunsurile mele sînt ceea ce ați dorit pentru finalizarea acestei cărți care vorbește despre marea dragoste pentru operetă.

Arta dansului are nevoie de cît mai mulți slujitori pentru a cîștiga cît mai mulți adepți; dar numai tulburătoarea prezență a creatorului de artă în acțiune, dăruit cu harul dansului, îi netezește anevoiosul destin.



— *ANDREEA CONSTANTINESCU, aveți prejudecăți față de genul operetei?*

— Nu, categoric, nu! Dar am foarte mari exigențe, ce-i condiționează și justifică existența.

Cum aș putea avea prejudecăți față de acest gen, cînd de aproape 24 de ani am existat ca artist respirînd „aer de operetă" ?

Cred în acest gen, în viabilitatea lui, azi mai mult ca oricînd ; este un teatru actual, prin modalitățile specifice de exprimare ce-l profilează ca teatru popular. Azi, cînd sincretismul în artă este neevaluat pe deplin, opereta are nu numai cale liberă, dar și sarcini prioritare în peisajul artistic contemporan. Are datoria de a păstra și dărui, nealterat, generației tinere tezaurul operetei clasice, ca treaptă necesară în formarea unei elevate spiritualități ; are posibilitatea, fără a neglija, bineînțeles, preceptul latin „ridendo castigat mores", de a fi tribună politică și îndrumător moral, de a aduce lumina „înțelegerii" în sufletul spectatorului, de a face din el, un participant „în cunoștință de cauză", la făurirea unei mai frumoase zile de mîine.

Toate acestea obligă artistul de operetă la o permanentă muncă cu sine, la aprofundarea și modernizare aarsenalului actoricesc, disciplină profesională autoimpusă și neapărat, talent.

— *Ce înseamnă pentru Dv.* a dansa ?

— Am ajuns la vîrsta cînd încep să dansez mai puțin, dar pentru mine verbul „a dansa" nu-și pierde semnificațiile.

În primul rînd se naște întrebarea cum descifrez acest infinitiv.

— *A dansa* este o artă foarte frumoasă.

— *A dansa* frumos este o artă foarte mare.

— *A dansa* fără talent, cu oricîtă dragoste

O altă întrebare ar fi : *de ce să se danseze ?* ai face-o, este o „meserie".

Pentru că este *vital*, pentru că nu putem exista în afara gestului, iar starea de dans este germinată în el. Istoria dansului este însăși imaginea dinamică a civilizației umane.

Nașterea acestei stări este minunat sesizată de J. G. Noverre, maestru de balet și mare reformator al artei spectacolului : *„Un pas, un gest, o mișcare sau o atitudine, spun ceea ce nimic altceva nu poate exprima : cu cît sînt mai puternice sentimentele pe care trebuie să le descrii, cu atît există mai puține cuvinte. Clamările, care sînt ultima modalitate a limbajului pasiunilor, încordate la maximum, devin insuficiente și, atunci, sînt înlocuite de gest"*.

Apoi aș întreba : ce să se *danseze?*

Cel mai direct răspuns mi se pare : orice dar nu oricum. Și pentru a nu se dansa oricum, următoarea întrebare ar fi : *cine să danseze?*

Arta dansului are nevoie de cît mai mulți slujitori pentru a cîștiga cît mai mulți adepți ; dar numai tulburătoarea prezență a creatorului de artă în acțiune, dăruit cu harul dansului, îi netezește anevoiosul destin.

Și acum, o mărturisire : *dansînd*, am descoperit libertatea pe care ți-o dă exprimarea în tăcere, o largă disponibilitate sufletească și corporală la care ai dreptul în balet mai mult decît în viață și sentimentul intim ce-ți mîngîie în secret orgoliul, că tu ești altfel, că te simți „un ales". Toate acestea se plătesc scump, cu felii din cel mai consistente din propria-ți viață.

— *Cît timp muncește o balerină pentru a se desăvîrși în profesie?*

— Atîta timp cît dorește să exercite această profesiune, mai ales că desăvîrșirea are chipul „fetei morgana".

Cei nouă ani de școală de balet reprezintă numai perioada de inițiere în tainele acestei arte.

Trebuie să ajungi să te simți „la tine acasă" printre toate elementele de virtuozitate, ce-ți

crează condiția fizică și tehnică absolut necesară transfigurării artistice și asta se întîmplă doar cînd dansul devine casa ta.

— *Am putea vorbi deci și de renunțările ce-i sînt impuse de specificul profesiunii...*

— Despre „renunțări“ am vorbit în linii generale cînd v-am răspuns la punctele anterioare și mă abțin să dezvolt acest capitol, fiindcă nu vreau să sperii pe nimeni cu pomelnicul ce ar trebui să înșir. De ce să nu cadă și alți părinți doritori să-și vadă copiii balerini „în plasa frumoaselor iluzii“, cum a făcut și mama cînd a crezut că-mi rezervă astfel o viață frumoasă și ușoară?

Dacă s-ar cunoaște adevărul întreg ne-ar mai invidia cineva pentru facila și distractiva meserie sau artă de „a dansa“?

— *Ce etape a parcurs drumul dumneavoastră spre consacrare pe scena Teatrului de Operetă?*

— Nu știu cît de consacrată mă simt, dar știu ce înseamnă pasiunea pentru dans și cum se eliberează în tine forțe nebănuite cînd slujești cu ardoare acest „stăpîn“. Oricum, nu pot să mă plîng; am dansat la vremea respectivă rolurile cele mai grele, mai diferite ca gen și stil, mai interesante, din repertoriul trupei noastre de balet. Așa că nu pot decît să subscriu la autocaracterizarea tip, ce și-o fac în glumă artiștii: cum sînt deșteaptă, frumoasă, talentată și modestă, consacrarea a venit de la sine! Oare?

— *Ce rol joacă, sau ar trebui să joace, cultura în profesia unei balerine?*

— Rolul pe care ar trebui să-l joace în viața oricărui om de artă, chiar dacă sîntem, de la început handicapați de faptul că tînărul balerin absolvent, rămîne cu pregătirea sa la nive-

lul de bacalaureat. Dansul e o profesiune a tinereții, a primei tinereți și lipsa unei facultăți de specialitate este într-un fel justificată, chiar dacă discriminarea ce rezultă ne marchează și spiritual și material. Cred în necesitatea unei reforme a sistemului de școlarizare nu numai pe linie de specialitate ci și pe linie de cultură generală, în așa fel, incît ultimii trei ani să cuprindă o cît mai profundă și variată inițiere umanistă.

În Parnas, Terpsihora e la loc de cinste printre celelalte muze. E păcat și nedrept ca aici, pe pămînt, discipolii ei dansatori să se afle undeva la periferia artei. Există deja un front avansat al creatorilor de balet — coregrafi, regizori, interpreți, critici, teoreticieni — personalități recunoscute ale intelectualității artistice mondiale, reformatori, deschizători de drumuri, care pot dialoga cu omologii lor din viața literară, muzicală etc.

— *Cum priviți prezența unui ansamblu de balet într-un teatru muzical, ca cel de operetă de exemplu ...?*

— Povestea cu sarea din bucate mi se pare revelatoare pentru a caracteriza locul dansului într-o operetă clasică. Pentru formele actuale cum ar fi musicalul, rolul dansului se amplifică. Cu cît vom fi mai aproape de noțiunea de teatru total, cu atît elementele ce concură la realizarea sa (text, muzică, dans, scenografie, interpreți) cîștigă drepturi egale. Idealul ar fi să existe o trupă de operetă unică, în care, cu greu să putem distinge pe coriști de balerini, pe balerini de actori, pe actori de soliști și pe soliști de balerini.

— *Credeți că din rîndul generației tinere există un public format să înțeleagă și să aprecieze spectacolele de avangardă ale trupelor noastre de balet?*

— Există, dar într-o măsură nesatisfăcătoare. Motivul trebuie căutat și într-o educație artistică limitată a tinerei generații. Sîntem în epoca revoluției tehnico-științifice și a eficienței economice. Școlarul de azi are posibilități optime să devină un bun inginer, economist sau tehnician de orice fel. Întîlnirea sa cu arta ar trebui începută din primii ani de învățămînt și organizată în așa fel încît disponibilitatea sa pentru actul de cultură, pentru fenomenul artistic în cele mai rafinate forme ale sale, să devină o caracteristică necesară a omului secolului nostru.

Baletul este o artă tînără în țara noastră. Generațiile de balerini autohtoni se pot număra pe degetele de la o mînă. Se spune că românul e născut poet. Eu aș adăuga... și dansator. Baletul românesc este tînăr dar bun. A devenit repede cunoscut, apreciat și iubit, iar publicul său, chiar dacă nu e foarte numeros, este credincios și de calitate.

— *Ce mijloace de propagandă ar trebui întreprinse de instituțiile muzicale pentru atragerea tineretului spre comorile artei coregrafice clasice și moderne?*

— Propuneri și idei se pot aduna mereu. De exemplu, o revistă a dansului profesionist în țara noastră, frumos prezentată, cu o tematică largă, accesibilă oricărui consumator de artă.

— o istorie ilustrată a baletului românesc;
— crearea unor librete, scenarii de film sau televiziune despre viața și arta unor figuri proeminente ale baletului;
— recitaluri de balet urmate de mese rotunde, la instituții și fabrici unde tineretul reprezintă o forță importantă etc., etc. ... și drumul rămîne deschis inițiativelor și propunerilor pentru atragerea spre co-

morile artei coregrafice clasice și moderne, într-o mai mare măsură de cît în prezent.

— *Ați avut — ca interpretă — momente de mare satisfacție . . . ?*

— Momentele de satisfacție cu adevărat mare sînt îndreptățite să le aibă numai marile artiste-balerine. În mod cert, nu fac parte dintre ele. Tot ce pot spune, este că am încercat să fiu „o artistă" care dansează și că am avut și eu parte de obișnuitele bucurii ce ne răsplătesc truda : aprecierea și respectul colaboratorilor sau colegilor, caracterizări măgulitoare inserate în cronici de specialitate și să nu uit aplauzele, acel mirific elixir al omului de pe scenă. .

Oricît de mare a fost intensitatea acestor bucurii și de plăcut parfumul amintirii lor, trecerea vremii le-a estompat, făcîndu-mă să le înțeleg semnificația reală.

Mi-a rămas totuși o unică satisfacție : am reușit să mă feresc de pericolul unor capcane anihilate pentru sbaterea creatorului de artă ; nu sînt sclava egoismului amplificat de orgolii și forfecat de gelozii ; nu m-am hrănit cu iluzii, pentru a nu fi silită să-mi potolesc setea cu lacrimi.

— *Cine considerați că sînt maeștrii care au avut un rol precumpănitor în afirmarea valorilor artei coregrafice românești . . . ?*

— Mai mult de jumătate de veac s-a scurs de cînd s-au pus bazele unei arte coregrafice românești. Merituoasele ei rezultate sînt rodul abnegației creatoare a unei întregi pleiade de pedagogi și maeștri de balet : Anton Romanovsky, Vera Carally, Roman Moravski, Floria Capsali, Béla Bálogh, N. Iacobescu, Elena Penescu-Liciu, Oleg Danovski, Tilde Urseanu, Vasile Marcu, Gheorghe Ștefan. Dar două sînt

personalitățile ce marchează această epocă : Anton Romanovsky și Oleg Danovski.

— *Ce vă propuneți în viitor . . . ?*

— În primul rînd, să cred în el, în posibilitatea unui viitor efervescent al faptului artistic. Să încerc ca din fiecare „zi de azi" să rostuiesc ceva care să mă justifice. Iar la capitolul — propuneri concrete — acum, cînd încep să dansez mai puțin, să nu mă rezum numai la „predarea ștafetei".

Înțeleg rolul balerinei de operetă și obligativitatea ei de a face față unor cît mai variate genuri de dans, de aceea simt nevoia să mă ocup de formarea și împlinirea colegilor mai tineri ; să-mi încerc puterile în postura de coregraf, dar nu orice fel de coregraf, ci unul specializat în genul operetei.

Socot Opereta — aşa cum se prezintă azi la noi în ţară — un act de cultură cu adevărat de valoare şi acest lucru se dovedeşte prin faptul că avem un public constant, pe care-l simţim alături de noi cu toată dragostea. Deci, atenţie mare la calitatea spectacolelor.



— *MIREILLE CONSTANTINESCU, marele public ar fi interesat să-i împărtăşiţi amintirile dumneavoastră legate de drumul pe care l-aţi parcurs pînă la afirmare.*

— Ştiu eu cum să încep? La început a fost Conservatorul. Acolo înveţi, munceşti, eşti lăudat, eşti criticat şi oricum eşti entuziasmat.

Din această perioadă de muncă, elan și vis, rămîne marea mea recunoștință pentru profesoara Mansi Barberis.

Am intrat apoi în Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei — așa se numea atunci — o formație foarte serioasă, care dădea spectacole de operă-concert la Ateneu. Am debutat în „*Bal Mascat*", alături de două nume consacrate : Dinu Bădescu și Octav Enigărescu.

Am plecat apoi solistă la Opera Română din Cluj. Cît entuziasm, cît repertoriu, cît succes ! ! ! Aproape nouă ani. E ceva.

Și . . . iată-mă apoi, adusă de maestrul Ion Dacian, la Opereta din București.

De acum încolo să vorbească despre mine, afișele, publicul și . . . colegii.

— *Faptul că ați fost o perioadă de timp interpretă a repertoriului de operă v-a ajutat ulterior . . . ?*

— Hotărît, da ! În primul rînd, realizarea muzicală a unui rol de operă cere o pregătire laborioasă, de calitate și rezistență pentru trei sau patru acte cîntate, la care trebuie să faci față cu brio. În operetă — în funcție de rolul pe care-l joci — poți avea uneori de-a face numai cu o arie sau un duet, în acest fel ești evident . . . în avantaj, în problema rezistenței vocale. Pe urmă mai există în stilul unui cîntăreț de operă o anumită plasticitate, specifică genului, și, de foarte multe ori, această manieră de joc mi-a îmbogățit realizările în operetă.

— *Experiența de scenă vă dă dreptul să formulați care sînt datele necesare unei interprete pentru a ajunge* „stea de operetă" . . .

— Da. Talentul muzical și scenic, munca zilnică și silnică, încăpățînarea și . . . șansa !

— *Frumusețea, suplețea fizică, sînt singurele date care pot lansa* o vedetă ?

— Nu. Este adevărat că pentru un anumit gen de actori și roluri aceste date fizice sînt absolut indispensabile, dar nu în toate cazurile. Gîndiți-vă la atîtea vedete naționale și internaționale care nu posedă aceste calități. Și sînt vedete reale. Totul depinde de imaginea personajelor pe care le ai de interpretat.

— *Ați interpretat nenumărate personaje în operetele clasice și originale. Prin ce au devenit și au rămas* „de neuitat", *cum spun colegii dumneavoastră?*

— Cred că prin convingerea și firescul cu care le-am jucat. Mă simt atît de identificată cu personajul pe care-l interpretez că nu pot să nu rămînă remarcate. Trebuie însă să spun un lucru amuzant. Ca artistă-cîntăreață am primit foarte multe aprecieri pentru un rol pe care l-am dansat... „Femeia-șarpe" din spectacolul de balet *„Băiatul și paiele fermecate"!*

— *V-ați apropiat cu ușurință de imaginea personajelor pe care le-ați interpretat în cariera dumneavoastră?*

— Da. De altfel răspunsul are legătură cu ceea ce am spus mai înainte. Fiecare rol intră în inima mea imediat ce-mi este distribuit. Asta poate din dragostea puternică pe care o am pentru meserie. Din clipa distribuirii simt deja conturul personajului.

— *Cum se împarte munca de realizare a imaginii personajului între regizor și interpret?*

— Cred că în părți absolut egale. Interpretul vine cu ideile lui, regizorul cu ale lui. Coincid sau nu, cînd începe munca propriu-zisă există o comunicare de la unul la celălalt, care realizează un echilibru pînă la final. Nu totdeauna stilul de muncă e pașnic, dar poate tocmai asta duce la reușită.

— *Considerați că la această extrem de importantă acțiune dirijorul are vreun rol?*

— Dirijorul unui spectacol muzical este unul din „stăpînii" absoluți. În primul rînd ceea ce „se aude" este rezultatul muncii lui cu fiecare dintre interpreți, cor și orchestră. În clipa spectacolului este sufletul a tot ceea ce se petrece pe scenă. De multe ori se întîmplă ca o soluție muzicală pe care o dă interpretului, în timpul lucrului, să fie „cheia" înțelegerii personajului din piesă.

— *Credeți că opereta mai poate reprezenta interes pentru spectatorul contemporan, martor implicat direct în nebănuite transformări ale societății noastre ?*

— Oamenii muncii lucrează azi într-o încordare puternică și în ritm susținut. Acest efort — spun sociologii — se cere echilibrat de manifestări de artă și cultură de foarte bună calitate.

Socot opereta — așa cum se prezintă azi la noi în țară — un act de cultură cu adevărat de valoare și acest lucru se dovedește prin faptul că avem un public constant și-l simțim alături cu toată dragostea. Deci, atenție mare la calitatea spectacolelor.

— *În activitatea de realizare a unui spectacol în premieră, care zi de muncă vi s-a părut deosebit de dificilă, de complexă ?*

— Ziua cea mai dificilă înaintea unei premiere este aceea cînd intervine *totul*.

Se adună toate colectivele, se îmbracă costumele, se pun perucile, se perfectează luminile etc., etc., etc. . .

Mai întîi se enervează regizorul, apoi se enervează dirijorul. Ca să nu se lase mai prejos se enervează și maestrul coregraf și scenograful. Întregul corp tehnic de la scenă intră în alertă, totul freamătă, interpreții, din cauza agitației răgușesc . . . și nu știu cum pînă la urmă, totul iese bine.

— *Între oamenii care servesc scena, nevăzuți de spectatori, de cine că simțiți mai legată în serile de spectacol ?*

— Cum aș putea face o clasificare fără să nedreptățesc pe cineva ? Cabinierele ne îmbracă, ne fac complimente că arătăm bine, ba chiar că am slăbit și ne încap costumele ! Coafezele ne satisfac rapid cele mai exigente dorințe. Cu sufleurul ai ultimele „înțelegeri". Maestrul de lumini este rugat să pună bine reflectorul pe tine. Ceri de la recuzită ultimele noutăți aspectuoase De regizorul tehnic ce să mai spun, în fiecare clipă este lîngă tine și lîngă toți ? !

Un spectacol este o mașinărie de mare precizie, în care toate componentele merg într-un singur ritm.

— *Ați purtat mesajul artei românești pe multe scene din străinătate. Ne puteți împărtăși un moment emoționant din aceste spectacole ?*

— Înainte de toate am în minte nenumăratele momente de veritabilă emoție cînd am mers cu Teatrul în turneele din Italia. Mergeam în „patria mamă" a cîntului și acolo în imensele amfiteatre din Pompei, Siracuza, Tindari etc. zeci de mii de oameni nu mai plecau la sfîrșitul spectacolului, aplaudîndu-ne, apoi veneau să ne vadă de aproape ca pe niște minuni. Înălțătoare momente !

Să amintesc și ceva foarte personal.

Eram cu un grup de artiști români în turneu la Tirana. În prima zi a sosirii, am cîntat în „*Rigoletto*", alături de colegii Operei de acolo. Succesul avut a fost de zile mari ... au spus-o alții. A doua zi a avut loc un concert dat numai de noi, toți artiștii români. La intrarea mea în scenă a trebuit să stau mult ...

mult... ca să primesc aplauzele sălii. Apoi interpretul-prezentator al spectacolului a spus următoarele: *„Sînt autorizat din partea publicului să spun cîntăreței Mireille Constantinescu că aplauzele din clipa de față sînt încă cele de aseară care nu s-au terminat nici acum"*. Vă închipuiți cu ce nod în gît — de emoție — a trebuit să mă lupt. Parcă îl simt și acum.

A juca un rol înseamnă, la urma urmei, să-mi onorez contractul cu viața, pentru că mă consider unul din acei oameni fericiți care au venit pe lume ca să facă ceva anume. Și chiar asta fac.



— *DANIELA DIACONESCU, ce înseamnă pentru dumneavoastră* „a juca un rol“ ?

— Aflați la confluența celor două modalități de exprimare specifice *teatrului* și *operei,* noi, artiștii de operetă, sîntem în permanență

asemenea copilului pe care mama îl trage de-o mînă și tata de cealaltă în partea opusă.

Sigur că ne apropiem de personaj și unii și ceilalți, în funcție de datele temperamentale, seducîndu-l, asediindu-l, învăluindu-l, încercînd prin orice mijloc să facem să trăiască pe scenă o ființă cu mîinile, picioarele, ochii și urechile, talia și în general toate datele noastre fizice. Uneori asediul durează mai mult sau se sfîrșește cu un eșec și vezi că ai găsit altă adresă decît cea căutată și atunci o iei de la cap; alte ori, e drept mai rar, așa cum norii se desfac după furtună și în cîteva minute cerul este complet liber, te trezești în brațe cu personajul mult rîvnit și nu-ți mai rămîne decît să îl livrezi beneficiarului. A juca un rol este forma mea de muncă și fac aceasta așa cum brutarul face pîinea; uneori pîinea iese mai cu goluri (atunci cînd brutarul s-a grăbit, ori l-a durut măseaua...), alteori mai gustoasă, dar oricum ea astîmpără foamea. Munca mea ca profesionist mă obligă să joc adeseori seară de seară, făcînd pe scenă să pară vie o fetișcană din vestul sălbatic (Ado-Annie) ori o spaniolă năbădăioasă pusă pe măritat (Manuella), indiferent dacă plouă și inima mea este dispusă sau nu la giumbușlucuri.

A juca un rol înseamnă la urma urmei să-mi onorez contractul cu viața, pentru că mă consider unul din acei oameni fericiți care au venit pe lume ca să facă ceva anume. Și chiar asta fac.

— *Unde ați învățat toate aceste lucruri despre care-mi vorbiți?*

— Cînd am ieșit din Conservator și Ion Dacian m-a angajat la Operetă, știam foarte multe noțiuni, aveam capul plin de formule magice care urmau să mă ducă cu siguranță pe culmea profesionalismului; aveam voce,

știam să dansez, familia și prietenii erau convinși că se află în fața unei... vedete. Doi ani mai tîrziu știam cu certitudine că lupta cu această meserie competitivă, dublată de lupta cu mine însămi, nu se va termina niciodată, asemenea mitului lui Sissif ; o iei mereu de la capăt, înveți mereu să cînți cu fiecare rol, crești cu el și cînd ajungi în seara premierei de abia începe drumul fără sfîrșit al șlefuirii. Viața însăși ne arată prin infinitele ei fațete, cum să realizăm o paletă — practic nesfîrșită — de personaje. Desigur că învăț în permanență și aceasta nu se va sfîrși niciodată, fiindcă artistul care afirmă că știe tot începe să moară din acea clipă. Învăț în primul rînd gîndindu-mă, învăț citind, învăț vizionînd spectacole de teatru de toate genurile, ascult, așa cum am făcut-o de copil, concerte simfonice și în general mă scufund cu voluptate în acest miracol care este viața, luînd din el o bună parte din datele ce-mi trebuie la plămădirea *pîinii* din seara aceea.

— *Ce înțelegeți prin* responsabilitatea *interpretului ?*

— Interpretul este într-o oarecare măsură materialul de lucru al regizorului, iar epoca noastră este, după cum știm, epoca regizorilor. Începutul de veac avea spectacole strivite de personalitatea unei vedete care aduna în jurul ei, asemenea flăcării de lampă, fluturii, spectatorii prea puțini dornici de altceva decît de a-și vedea și auzi idolul.

A urmat, în special în teatrul de operă, epoca marilor dirijori ; se spunea „*Walkiria*" lui Böhm sau „*Carmenul*" lui Bernstein. De vreo două-trei decenii lumea artistică are ca zeu — regizorul. În atare situație, interpretul se lasă mînuit, mai maleabil sau mai rigid, și în măsura în care poate să conjuge punctul său de vedere cu al regizorului, mariajul este

fericit. Totul este ca drumul să fie bun, căci, altminteri, în cazul eșecului, orgoliul îl va face pe fiecare să dea vina pe celălalt și în orice caz spectatorul va pleca trist și nedumerit. *Responsabilitatea* este în orice caz tovarășul de drum al artistului toată viața și, la urma urmei, este ceea ce îl ține treaz și activ atunci cînd rutina, cu perfidie, îi întinde capcanele șabloanelor facile, ale „cîrligelor“ nedrept lăudate de unii dintre cei mai bătrîni sau de unii mai tineri dar care s-au născut bătrîni.

— *Sînteți una dintre interpretele care acordă o mare importanță modalităților de exprimare prin cînt (... și nu numai).*

— Cîntul face sufletul să vibreze într-un mod care nu se explică științific. Muzica este totuși și aceea care ne *gîghilă plăcut urechile*. Există o taină a cîntului frumos, mai ales cînd este slujit de o voce frumoasă. La aceasta se ajunge foarte greu și idealul de a cînta pe scenă cu firescul cu care pasărea cîntă în pom se atinge cu sacrificiul nesfîrșitelor ore de studiu, uneori arid și neatrăgător. Desigur, personajele din operetă beneficiază de șansa scenelor de proză care le pot defini personalitatea, care le pregătesc momentele muzicale (mai rar un rol începe cu o pagină cîntată) și așa fiind, partitura — cel mai adesea melodioasă în cazul operetei — vine să completeze, să întregească ceea ce ai conturat în linii mari pînă acolo.

Se poate însă printr-un cînt neadecvat să strici impresia realizată în scena de proză precedentă sau să contrariezi spectatorul și în acest caz aportul dirijorului este major, fundamental, fiind un continuu *self-control*. Oricum părțile cîntate rămîn teritoriul în care-l poți cuceri pe spectator cel mai lesne, mai lesne chiar decît în scenele de comedie, pe care o poantă îngroșată sau insuficient subli-

niată le pot, dacă nu rata, în orice caz, compromite.

— *Împărtășiți-ne din experiența dumneavoastră privind integrarea exigentă a părților cîntate în textul de proză al unei lucrări, în vederea realizării unui tot unitar.*

— Continuînd ce-am afirmat mai înainte, personajul nu trebuie tăiat în doi frați siamezi, dintre care unul cîntă și altul vorbește, sarcina fiind mai grea decît pare la prima vedere. Vocea *cîntată* folosind în special rezonatorii superiori, trebuie unificată coloristic cu cea din scena de proză — imediat următoare ori precedentă. Pentru aceasta cred eu, păstrînd măsura cu grija de a nu cădea în ridicol, finalul părților vorbite înainte de cînt trebuie „impostat" mai puțin pectoral, cu suișuri și coborîșuri mai mari decît pînă acolo, altfel spus, trebuie puțin cîntată ; în același timp, partea muzicală trebuie să demareze cu cînt quasi-recitat, urmînd apoi să devină într-u totul fidelă legilor de belcanto, fără de care în cîțiva ani, o voce se poate ruina. Între mulți artiști mari pe care i-am văzut pe scenă și cu care am fost colegă, n-am întîlnit pe nimeni care să îmbine cîntul cu vorbirea așa cum o făcea Ion Dacian.

— *Ce înțelegeți prin* talent ? *Considerați că-l aveți ?*

— Părintele teatrului românesc, nenea Iancu Caragiale, spunea că *„fără talent teatrul este nimica"*. Lăsînd la o parte teoretizările excesive, cred că dincolo de capacitatea pătrunderii unui text dramatic sau muzical, dincolo de însușirea de a te transpune în diferite stări sufletești, de puterea imaginativă de a fi mai puțin tu însuți și mai mult făptura aceea creată pe hîrtie de un autor, *seducția* exercitată asupra spectatorului (asta nu se

poate învăța) — deosebește definitiv interpretul talentat de cel pur și simplu funcțional. Nesfiindu-mă de un răspuns direct la o întrebare brutal de sinceră, cred că am fost născută pentru a face ceea ce fac.

— *Care credeți că a fost — pînă acum — cea mai fructuoasă perioadă din activitatea dumneavoastră ?*

— După anii de studiu din Conservator au urmat trei stagiuni pe scena Operetei, în care mi-am cristalizat cunoștințele teoretice dobîndite și am demarat cred eu în profesionalitate. Așa fiind, cam de prin anul 1972 pînă în prezent am avut o perioadă forte, marcată de o curbă lină ascendentă continuă. De la o premieră la alta, îmi face impresia, am intrat în bătălia cu personajul și cu spectatorii, mereu mai încărcată cu experiență.

Numesc cronologic cîteva din victoriile obținute pe sfînta scîndură a scenei : *„Violete de Parma“*, *„Soarele Londrei“*, *„Miss Helly-ette“*, *„Vînzătorul de păsări“*, *„Mam'zelle Nitouche“*, *„O noapte la Veneția“*, *„Lăsați-mă să cînt“*, *„Examene, examene“*, *„Lysistrata“*, *„Paganini“* . . .

— *Considerați că* opereta *(. . . după cum afirmă unele voci) constituie un anacronism ?*

— Întrebarea este superfluă, mai ales adresată unuia dintre cei mai credincioși slujitori ai teatrului, cum mă consider.

Așa că fără a comenta prea mult, socot genul căruia i-am închinat tot ce am mai bun, un gen peren, care, adaptîndu-se la gusturile în continuă evoluție ale spectatorilor, făcut cu credință și pricepere, va trăi cît omenirea. Nici vorbă de anacronism.

— *Cu ce gînduri pășiți pe podiumul scenei în zilele cînd aveți spectacol ?*

— Fiecare apariție se vrea un examen cîștigat cu nota maximă.

Respectul pentru cei ce m-au făcut să fiu ceea ce sînt, serile de spectacol mereu mai numeroase care se adună în urma mea, ridică imperceptibil dar continuu ștacheta propriei mele exigențe.

La conștientizarea celor de mai sus se adaugă bucuria, cu neputință de pus în cuvinte, a lucrului bine făcut, pentru care ai venit pe lume.

— *Ce reprezintă pentru dumneavoastră spectatorii?*

— Despre ingratitudinea publicului s-au scris pagini multe în beletristică și literatură de strictă specialitate. Neîndoios că uneori publicul, în special cel mai puțin avizat, ia în brațe excesiv cîte un artist foarte popularizat de Televiziune, Radio, Electrecord etc. și nedreptățește pe un altul, dacă nu a beneficiat de același acces la aceste mijloace.

Neîndoios că același public, care în urmă cu cinci ani idolatriza, manifestîndu-se zgomotos, cîte o vedetă, o părăsește atunci cînd aceasta încetează să-i mai „dăruiască", prin toate mijloacele, ce i-a dat la început și rămîne doar o prezență în spectacol. Cei credincioși însă, cei care de mai multe ori într-o lună merg să bea din apa vie a teatrului în sala de spectacol, rareori se înșeală, ei reprezintă esența noțiunii de spectator, iar acestora le dăruiesc toată afecțiunea, stima și prinosul muncii de zi cu zi într-una din cele mai trudnice profesiuni.

Ei, spectatorii avizați, ei, cei care n-au venit la teatru cu idei preconcepute, cu vedete fabricate deja în minte, sînt cinstiți atît în adorație cît și în oprobiu. Publicul face parte din actul creației, el este membru al marii noastre familii, iar actul creației nu și-ar avea rostul lipsit de entuziasmul perseverent al acestor minunați anonimi.

— *Se spune —nu rare ori — că actorii sînt firi mai libere. Disciplina, rigoarea, exactitatea sînt date care vă încorsetează?*

— Sînt tentată să trec peste întrebarea respectivă, întrucît cred că falsa imagine a actorului-boem care-și pierde nopțile prin cafenele este desigur creată din subteranul existenței anecdotice a unei perioade care, în orice caz, a trecut de mult. Nu pot să-mi închipui că cei mai celebri *bon vivanți*, Iancu Brezeanu ori Puiu Iancovescu, își băteau joc de seara sfîntă a spectacolului. Desigur, publicul doritor să-i coboare printre ei, pe acești damnați de aripa superiorității plenare, le-a pus în spinare întîmplări mai mult sau mai puțin imaginate. Disciplina, rigoarea, exactitatea, sînt date fără de care actul artistic rămîne o jalnică improvizație subamatoristică, sînt date care îi dau profesionistului de marcă aripile zborului spre mereu mai sus, zbor în care îl ia cu sine, pe spectator.

— *Care ar fi rolul pe care visați să-l interpretați?*

— Soțul (... și consilierul meu) mă bate la cap de mai multă vreme să abordez opera wagneriană — rezist tentației, fidelă celor mărturisite pînă aici și mă declar dinainte îndrăgostită de toate rolurile ce mi se vor încredința, știut fiind că dacă rolul va fi „gras" succesul este asigurat, iar dacă este de „mică întindere", el îmi va da posibilitatea etalării cunoștințelor dobîndite, deoarece nu există roluri mari și mici, ci artiști mai puțin dotați sau ... talentați.

Aștept proxima noastră premieră (sper să fiu distribuită ...) în care voi înfrunta personajul încredințat cu aceeași înfrigurare mereu nouă cu care pămîntul așteaptă sărutul soarelui în fiecare primăvară. În fond viața începe mîine.

Noi actorii avem și misiunea de a apăra limba literară prin care supraviețuiește sufletul, esența fiecărui popor.



— *COCA ENESCU, ce este un actor de comedie ?*

— Este o persoană care, obligată cîteodată să dăruiască ceea ce nu are pe moment, reușește să aducă voioșie, să stîrnească buna dispoziție chiar și atunci cînd poartă în suflet nu un surîs ci o lacrimă.

— *Credeți că un actor de comedie se formează dintre oamenii mai puțin serioși, mai puțini profunzi ?*

— Rîsul, așa spun înțelepții, e un lucru foarte serios! De aceea cred că marii actori de comedie erau și sînt ființe grave, care își luau meseria de creatori de zîmbete, foarte în serios. Exemple? Charlie Chaplin! Malec! Bourvil! Constantin Ramadan! Grigore Vasiliu-Birlic! George Timică! Gheorghe Trestian! Alexandru Giugaru!

— *Care considerați că e darul cel mai de preț care poate recompensa munca unui actor?*

— Sentimentul că ai comunicat direct cu cei din sală, de la inimă la inimă, că ceea ce aveai de spus prin cuvinte și dincolo de ele a fost înțeles. Si senzația că ești judecat „drept" de „ai tăi", cei din teatru, cei de pe scenă. Eu cred că toți oamenii trebuie să fie corecți, buni, înțelegători. Și mai ales în teatru! În nici un teatru „groșii" de suflet n-ar trebui să existe!

— *E grea munca unui actor?*

— Dacă iubești meseria de actor cu adevărat, nu pe tine în meserie, este foarte grea. Fiindcă fiecare personaj are alt mers, alte gesturi, alt glas, altă înfățișare, alte sentimente, iar toate aceste transformări trebuie să le faci pe fizicul tău, numai prin muncă fără sfîrșit, zi cu zi și repetiție cu repetiție. Mai e nevoie și de un simț al măsurii în linia rolului pe care-l faci, ca să nu aluneci în grotesc sau în vulgar — în comedie, sau în patetism exagerat — în dramă.

— *Ce fel de viață personală are un actor?*

— Destul de chinuită dacă stau să mă gîndesc ceva mai mult! Este un om ca toți oamenii, care trece prin piață să-și facă cumpărăturile, sau care se îngrijește de casă, sau care își duce copiii la școală, sau... Dar timpul lui — în care serile înseamnă spectacol, diminețile repetiții, după-amiezile sau nopțile învățat de roluri — este mai scurt decît al altora și

mult îngreunat de neliniștea care-l însoțește pretutindeni. Neliniștea creării unui nou om, al *personajului*. Neliniște de care nu scapă niciodată pentru că mereu se ivește o nouă piesă, un nou personaj. Neliniște pe care încearcă să nu o pună și pe umerii celor dragi, mamă, tată, soț, soție, copii. Neliniște pe care o poartă singur.

— *Ați avut multe bucurii ca actriță?*

— ...da, și bucurii! Bucuria că, în 45 de ani de teatru și aproape 90 de roluri jucate, am întîlnit în replică directă minunați actori... C. Ramadan, G. Timică, Gr. Vasiliu-Birlic, Alex. Giugaru, A. Rogalski, G. Ciprian, George Vraca, V. Maximilian, G. Storin, G. Trestian, Jules Cazaban, Șt. Ciubotărașu, Constantin Brezeanu, Radu Beligan, Iordănescu Bruno, Val Săndulescu, N. Băltărețu, Ștefan Iordache, precum și desăvîrșite actrițe ca Silvia Dumitrescu-Timică, Nineta Gusti, Migri Avram Nicolau, Maria Mohor, Nora Piacentini.

Altă bucurie este aceea că nici unul dintre marii noștri cronicari de teatru ca N. Carandino, Ion Marin Sadoveanu, Toma Vlădescu, Margareta Bărbuță, Radu Popescu, Virgil Stoenescu, n-au scris niciodată că aș fi stricat vreun rol! Ba dimpotrivă!

Și altă bucurie este aceea că am jucat și joc fără întrerupere, din 1940, și dramă și comedie și revistă și operetă și comedii muzicale și teatru pentru copii și la radio și la televiziune și cîte un pic în film, adică mi s-a arătat astfel că a fost nevoie de mine... Nu e puțin lucru!

— *Ce oameni de teatru au influențat formarea dumneavoastră ca om și artist?*

— Am avut marele noroc să fiu îndrumată de profesori excepționali, care m-au format astfel încît să pot juca toate genurile de teatru. Dar să luăm povestea de la început.

Am dat examen la Conservatorul Pro-Arte unde am reușit și l-am avut profesor pe maestrul Vladimir Maximilian, care era foarte exigent și sincer. El spunea : *„Teatrul înseamnă muncă, muncă și renunțări ! Cei care intră în meseria asta cu deviza* scopul scuză mijloacele *și vor să-și facă o trambulină din ea, în aer vor rămîne"*.

La examenul de anul II am avut șansa să fiu văzută de directorul Sică Alexandrescu, care m-a luat la teatrul Comedia „probistă", pentru un rolișor de fată naivă, care venea pentru prima dată la un bal, în piesa *„Marionete"* de Pierre Wolf. Cu o condiție ! Grea, foarte grea ! Trebuia să învăț rolul și să intru cu el pe scenă în seara următoare. Toată noaptea n-am închis ochii, am stat și am „tocit" fiecare replică. fiecare cuvințel, iar dimineața, dovedindu-și bunătatea, căldura și generozitatea — și atunci ca și în alte dăți — o cunoscută vedetă a scenei românești, Dina Cocea, a venit să mă ajute, să lucreze rolul, să-l cizeleze, dîndu-mi un sprijin fără de preț și insuflîndu-mi și multă încredere în mine.

În noul rol m-a văzut Victor Ion Popa, directorul Teatrului Muncitoresc, care m-a angajat cu contract pe 12 luni. Acolo am jucat dramă, comedie, piese de copii și în echipele care dădeau spectacole pentru muncitori în fabrici. Toți actorii care au avut norocul să lucreze în regia marelui om de teatru Victor Ion Popa au ieșit meseriași buni, deoarece „dom' director" știa să ne modeleze darurile artistice, nealterînd cu nimic personalitatea fiecăruia. Păcat că se scrie atît de puțin despre acest mare om de teatru, regizor, autor de piese, scriitor de nuvelă și roman, poet, pictor scenograf, caricaturist, părinte al teatrului de amatori și muncitoresc și mai ales părinte într-ale meseriei a zeci de actori și regizori. Pentru mine a fost o perioadă feri-

cită, deși foarte grea, paralel cu clasa de artă dramatică urmînd și cursurile de canto cu maestrul Constantin Stroescu.

În anul 1941 priveliștea spitalelor în care zăcea tineretul țării doborît de urgia războiului era cutremurătoare. Zi de zi ochii mei înregistrau imagini de nesuportat care mă îndurerau și mă maturizau sufletește. Mă simțeam la douăzeci de ani, după atîta suferință văzută, ca la sfîrșitul vieții.

Dacă în spitale eram primiți cu drag, cu bucurie, nu la fel eram întîmpinați în fabrici de către reprezentanții patronilor. Ne făceau atmosferă că sîntem conduși de principii comuniste, iar cînd am mai dat și premiera cu piesa *„Zece milioane“*, în care era vorba de un patron ce vroia să fure invenția unui grup de muncitori, atunci au cerut, nici mai mult nici mai puțin, desființarea Teatrului Muncitoresc. Mi-aduc aminte de toate tulburările legate de această piesă foarte bine, fiindcă jucam în ea un personaj dramatic, o muncitoare accidentată din vina aceluiași patron.

În toamna anului 1942, din cauza inflației, am fost nevoită să accept contractul oferit de regizorul Puiu Maximilian — care mă știa de la clasa tatălui său Vladimir Maximilian — pentru spectacolul muzical *„Bonsoir, Colorado“ !* Așa s-a făcut că am urcat și pe scena Teatrului de revistă. Am întîlnit cu această ocazie regizori și compozitori minunați ca Puiu Maximilian, Nicușor Constantinescu, Ion Vasilescu, Elly Roman, Niculae Kirculescu, care m-au învățat și alte taine ale meseriei actoricești, alte fațete, ca de pildă arta de a spune cupletul și de a cînta muzică ușoară.

Anul 1943 mi-a adus pe linia profesiei copleșitoare bucurii. Mi-am dat producția de sfîrșit de Conservator pe scena Teatrului Național cu piesa *„Intimități“* de Noel Coward și mi s-au acordat : premiul clasei, premiul

Academiei de Arte și premiul Marioara Voiculescu.

Războiul continua însă să secere vieți, bombardamentele se întețeau și Capitala era deseori ținta unor foarte puternice atacuri aeriene. Frumosul Teatru Național, unde îmi dădusem producția, era un munte de moloz și viața teatrală era la pămînt. Încet, încet, după istoricul act de la 1944 au început să se adune actorii și să se formeze diferite trupe. Atunci am fost invitată de niște proaspeți producători artistici și mi s-a adresat o foarte originală și amuzantă propunere de angajare. Mi s-a spus : *„Domnișoară, dacă știi să fii țărancă, dacă știi să fii orfană și dacă știi să plîngi cu lacrimi adevărate, o să joci un rol grozav alături de un mare actor de la Iași, Constantin Ramandan“*. Am început repetiția, cu rolul învățat și pregătit de mine singură. Am încercat să fiu și țărancă și orfană și să plîng cu lacrimi adevărate, unde a trebuit. La sfîrșit, maestrul a exaclamat cu emoție : *„Bravo, fetițo, asta e Oana“ !* Și m-a sărutat pe frunte. Atunci am prins puțin curaj și l-am întrebat care sînt actrițele care au jucat acest rol la Iași. Cînd mi-a răspuns că Eliza Petrăchescu și Jeni Argeșanu abia atunci mi s-au tăiat picioarele de emoție.

Anii care au urmat au constituit o foarte grea perioadă. Era inflație și ea creștea atît de vertiginos de la o zi la alta încît era imposibil să fim plătiți cu o leafă fixă oarecare. S-a găsit o formulă care astăzi pare ciudată, dar care era singura ce ne putea asigura cît de cît existența. Formula era „contractul pe scaune“ ! În funcție de rol și de faima ca actor ți se acorda pe un spectacol prețul a cinci scaune, a zece scaune... Eu eram plătită cu zece scaune pe seară, adică cu valoarea prețului din ziua respectivă a zece scaune !

La 1 martie 1948, toate trupele de teatru au fost chemate din turnee la București. Era sfîrșitul peregrinărilor noastre fiindcă de atunci am fost încadrați în teatrele de stat. Deoarece la ora aceea nea Costache Ramadan și cu mine formam un cuplu cunoscut, am fost angajați amîndoi la Teatrul Armatei, dar din cauza repertoriului nu ne-am mai întîlnit ca parteneri decît în mici scene în *„Fîntîna turmelor“* și *„Justiția“*, după Caragiale.

Activitatea Teatrului Armatei era prodigioasă cu cei peste o mie de angajați, împărțiți în patru secții : proză, operetă, ansamblul de cîntece și estradă. În afară de spectacolele de pe scenă, noi am avut misiunea pasionantă de a duce flacăra culturii în masele populare și în rîndurile armatei, fiind considerați primii „romantici revoluționari“ ai artei scenice de după 1944.

Repertoriul era vast și foarte variat și am jucat în dramă, comedie și operetă, alături de profesorul meu Vladimir Maximilian, reîntîlnindu-mă și cu partenerii mei de la Teatrul Muncitoresc, Aurel Rogalski și Constantin Brezeanu, precum și cu noi parteneri, mari actori ca George Storin, George Vraca, Val Săndulescu, Nucu Păunescu, Maria Wauvrina și Nae Roman.

În anul 1972 Maria Wauvrina, minunata actriță, n-a mai putut acoperi singură toate rolurile de duenă. Așa că mi s-au încredințat mie „cîteva“ din ele. În 11 luni a trebuit să intru în 10 roluri importante, total diferite unul de altul. N-am fost copleșită de numărul lor, cum s-ar putea crede și nici de viteza cu care a trebuit să le pregătesc — eram deprinsă cu munca. Emoția și răspunderea mea erau determinate de faptul că intram în aceste roluri după cea mai mare actriță de gen. Uitam și de publicul din sală cînd vedeam colegii ciorchine la arlechin, curioși să vadă cum joc

eu personajele în care o știau pe Wauvrina de zeci de ani. Am fost fericită cînd au început să mă aplaude la scenă deschisă și cînd Maria Wauvrina mi-a spus că e mîndră de mine pentru că a predat ștafeta în mîini bune.

— *Ce părere au interpreții mai tineri despre modul dumneavoastră de a juca teatru ?*

— Cred că bună, după sfaturile pe care mi le cer pentru rolurile pe care le repetă și după cuvintele frumoase pe care mi le spun la cabină, după ce vin din scenă.

M-a bucurat foarte mult și reacția spontană a unui grup de tinere și tineri spectatori, cînd am plecat spre casă după un spectacol cu „*Prințesa circului*". Mi-au cerut autografe cu insistență și se mirau prietenește cît sînt de mică față de cum le părusem pe scenă de impunătoare. M-au asigurat cu toții că în spectacol am fost „de milioane" ! Ca după 45 de ani de teatru tînăra generație să-mi aprecieze munca astfel, înseamnă că n-am muncit în zadar.

— *Dar dumneavoastră despre ei ?*

— În ultimii ani Teatrul de Operetă a angajat mulți actori și cîntăreți tineri, absolvenți de Conservator sau chiar studenți. Toți sînt talentați ; cîntă, dansează și spun proză frumos. Au dat dovadă că-și iubesc teatrul și meseria, cînd cu un număr minim de repetiții, în anumite situații speciale, au intrat în roluri grele, pe care le-au dus la bun sfîrșit. Ei sînt promisiunea unui viitor frumos al operetei românești.

— *Ce reprezintă pentru actor spectatorii ?*

— Ecoul înnobilat al străduințelor noastre. Un ecou mereu altul, fiindcă fiecare spectacol este ca o premieră, fiindcă întotdeauna alți oameni sînt în sală, altor suflete te adresezi.

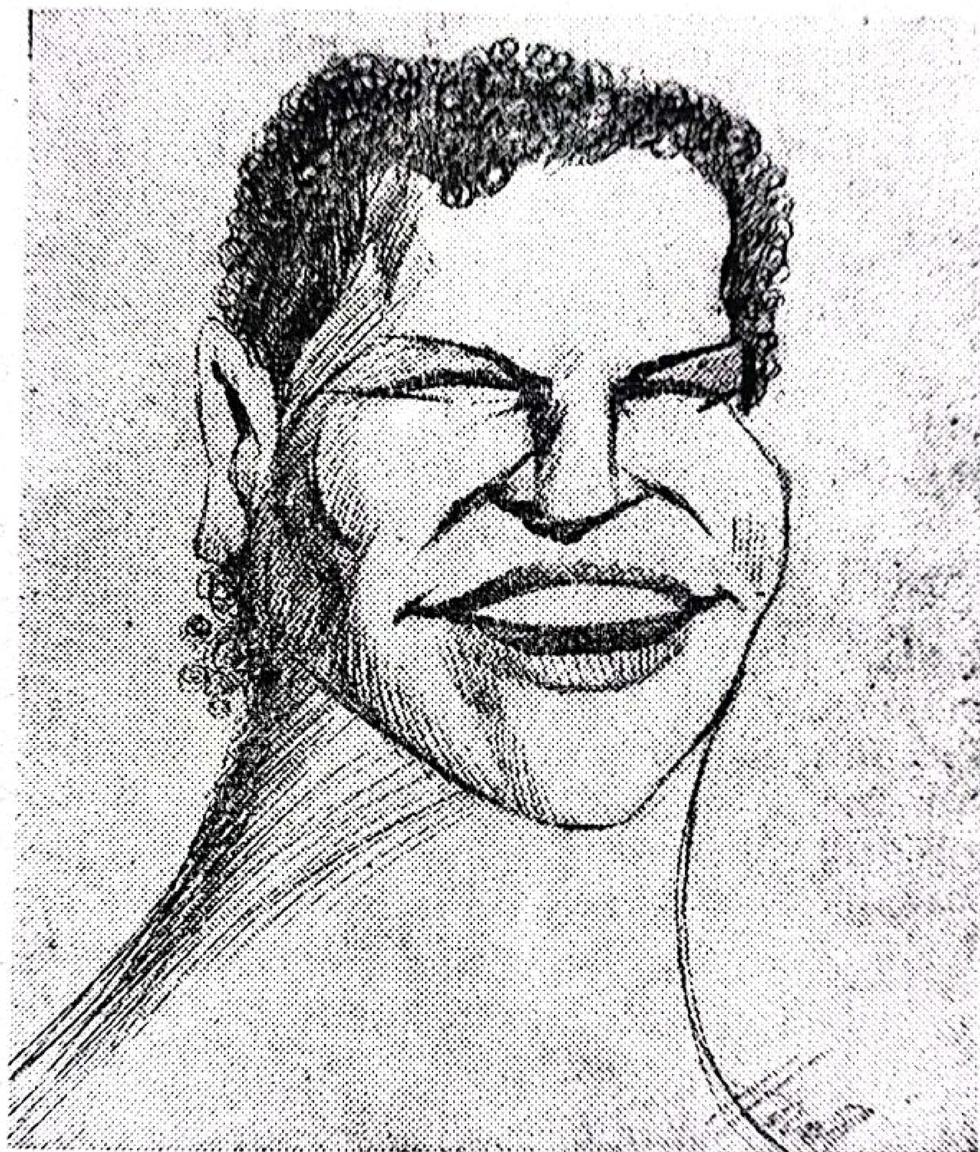
— *În cadrul programelor de televiziune apar de multe ori și interpreți de operetă. Ce părere aveți despre aceste emisiuni?*

— Televiziunea a făcut multe emisiuni frumoase, care au dăruit marelui public interpretări pline de talent. Dar eu cunosc din spectacole posibilitățile colegilor de la Operetă și știu prea bine că li se poate cere mult mai mult. Au o mare expresivitate, care nu e totdeauna pusă în valoare la televiziune de realizatorii emisiunilor muzicale.

— *Ce-ați dori să ne împărtășiți în încheiere?*

— Tot de la profesorii mei am învățat că noi, actorii, avem și misiunea de a apăra limba literară, prin care supraviețuiește sufletul, esența fiecărui popor. La începuturile carierei mele se strecuraseră în limbă cuvinte împrumutate sau deformate, pe care le auzeai pretutindeni. Victor Ion Popa spunea despre ele că ar fi ca „mărarul în compot" și căuta cu orice prilej să vorbească despre puritatea limbii. În cursurile de estetică de la Academie, Mihai Ralea a combătut cu elocvență aceste abateri de la limba strămoșească, după cum și mulți alți artiști, scriitori, ziariști au făcut-o. Acele cuvinte deformate au dispărut. Dar există astăzi pericolul unei alte invazii de cuvinte, urîte, strîmbe, spuse de dragul hazului, și care, pe nesimțite, pot prinde rădăcini și murdări limba noastră, care sună atît de frumos. Cred că acest lucru privește și pe actori și că ar trebui, pe specificul profesiei noastre, găsite mijloace cu care să intervenim direct pentru oprirea acestor „pete" ale graiului nostru românesc.

În creație trebuie să se țină mai mult seama de exigența și gusturile spectatorului contemporan, pentru a se promova într-adevăr o artă de calitate, demnă de a rămîne în atenția sa.



— *EUGEN FÎNĂȚEANU *) ce poate reprezenta* opereta *pentru spectatorul contemporan ?*

— În viața culturală românească *opereta* și-a asigurat un loc de frunte, atît prin valoarea tematică a creației cît și prin cea a interpretării, cîștigînd pe drept cuvînt adeziunea a zeci și zeci de mii de spectatori.

* În timp ce această carte se afla sub tipar, tenorul Eugen Fînățeanu a trecut în neființă în dimineața zilei de 11 aprilie 1988 (n. red.).

Nu puţini sînt cei ce urmăresc spectacolele de operetă pentru a-şi descreţi frunţile după o zi de muncă şi a se lăsa purtaţi pe aripile cîntului şi dansului, fredonînd în drum spre casă frînturi din ariile şi duetele îndrăgite. De aceea, consider că opereta, prin larga ei accesibilitate, a fost şi va rămîne un factor important de educaţie muzicală şi cetăţenească, de formare a gustului pentru frumos al spectatorului contemporan.

— *Considerați că genul se găsește într-un reflux?*

— O operetă care are la bază un libret cu o acţiune bine conturată din punct de vedere dramatic, îmbinată cu fericite momente de comedie şi o muzică de valoare, va fi primită bine de public şi se va bucura astfel de succes. Consider că în creaţie, trebuie să se ţină mai mult seama de exigenţa şi gusturile spectatorului contemporan, pentru a se promova într-adevăr o artă de calitate, demnă de a rămîne în atenţia sa. Refluxul s-ar motiva deci prin lipsa de interes a creatorilor în a aborda temele proprii contemporaneităţii.

— *Există opinii care susțin că temele ce ar putea fi abordate de gen sînt limitate; care este părerea dumneavoastră în această privință?*

— Există într-adevăr opinii care susţin că temele proprii genului sînt limitate.

Părerea mea este că temele care pot fi abordate sînt nelimitate, dar trebuie atacate cu mai mult curaj. Trecutul de luptă al neamului nostru, precum şi neasemuitele noastre basme populare ar putea constitui un izvor nesecat de teme, iar sub ochii noştri se petrec atîtea fapte de eroism în viaţa de zi cu zi, încît numai de lipsa subiectelor nu ne putem plînge.

— *Care dintre compozitorii români, ce s-au dedicat operetei, credeți că au înțeles în mod profund rolul acestui gen de teatru?*

— Compozitorii români care ne-au dăruit creații de valoare făcînd să vibreze inimile miilor de iubitori ai genului sînt Nicolae Kirculescu (*„N-a fost nuntă mai frumoasă"*, *„Intîlnire cu dragostea"*), Viorel Doboș (*„Tarsița și roșiorul"*, *„Cîntecul munților"*), Florin Comișel (*„Culegătorii de stele"*, *„Soarele Londrei"*, *„Răspîntia"*, *„Leonard"*), Filaret Barbu (*„Ana Logojana"*, *„Plutașul de pe Bistrița"*, *„Tîrgul de fete"*), Gherase Dendrino (*„Lăsați-mă să cînt"*, *„Lysistrata"*), Elly Roman (*„Colomba"*, *„Spune inimioară, spune"*, *„Violete de Parma"*), George Grigoriu (*„Se mărită fetele"*, *„Eternele iubiri"*).

Păcat că din generația actuală de compozitori extrem de puțini se gîndesc să îmbrățișeze genul operetei.

— *Dar dintre interpreții care au activat în perioada de după 1944?*

— Iată numai cîteva nume de artiști care s-au contopit în creațiile lor cu idealurile operetei românești, constituind exemple de dăruire și măiestrie profesională, făuritori ai unor creații memorabile: Ion Dacian, Sili Popescu, Maria Wauvrina, Virginica Romanovski, Cella Tănăsescu, George Groner, Nicolae Țăranu, Nae Roman, Bimbo Mărculescu, Vali Niculescu, Constanța Cîmpeanu, Mircea Nemens, George Hazgan, Toni Buiacici, Tiberiu Simionescu. Nu mai vorbesc de minunații mei colegi de teatru din generația de azi care, prin măiestria talentului interpretativ, poartă mai departe ștafeta lăsată de înaintașii noștri.

— *Ce ar trebui făcut, după opinia dumneavoastră pentru ca opereta românească să atingă noi culmi?*

— Consider că este necesar să enumăr cîţiva factori care ar face — după părerea mea — ca opereta românească să atingă noi culmi :

— în primul rînd, atragerea şi stimularea cît mai multor oameni de condei şi compozitori pentru a realiza librete şi creaţii muzicale de valoare, care să corespundă cerinţelor actuale şi exigenţei spectatorilor ;
— folosirea cît mai judicioasă a interpreţilor, atît pentru echilibrul valoric al spectacolelor, cît şi pentru păstrarea formei calitativ-artistice ;
— pregătirea cu multă grijă a unei noi generaţii de interpreţi, care să poată prelua oricînd ştafeta şi care să fie capabili să răspundă prompt la cerinţele majore ale teatrului.

Cred de asemenea, că un factor de mare importanţă este şi confruntarea internaţională. Teatrul de Operetă a făcut nenumărate turnee peste hotare, fiind mesager de valoare al artei interpretative româneşti şi al creaţiei originale. Pretutindeni s-a bucurat de un foarte mare succes, cîştigîndu-şi pe merit un loc de frunte în ierarhia muzicală internaţională.

— *Încercaţi să definiţi noţiunea de artist-cetăţean . . .*

— În perioada pe care o parcurgem, îndatoririle unui artist depăşesc cu mult graniţele strict tehnice ale profesiei sale. Activînd în vastul şi complexul „cîmp" al conştiinţelor umane, în afara unui studiu specializat continuu şi a unei pregătiri multilaterale mereu reînnoite, artistul trebuie să se implice prin munca sa marilor transformări sociale ale patriei sale, al cărui mesager este. Artistul are deci sacra datorie de a sădi în poporul din care face parte dragostea pentru frumos, pentru umanism, dragostea pentru arta naţională,

pentru muncă, pentru țara sa, pentru pace, sublima pace scumpă nouă tuturor.

— *Interpretînd un rol din bogatul repertoriu clasic pe care-l are Teatrul de Operetă, credeți că puteți servi comandamentele majore educative solicitate azi artistului ?*

— Indiferent că personajele interpretate de mine s-au numit Barinkay din *„Voievodul țiganilor"* sau Adam din *„Vînzătorul de păsări"* sau... întotdeauna am căutat să dau viață trăsăturilor și calităților umane ale eroilor, apropiindu-i astfel de sensibilitatea, interesul și necesitățile spirituale ale publicului contemporan.

Am să vă povestec o mică întîmplare care m-a emoționat profund și care mi-a demonstrat că strădaniile mele nu sînt zadarnice. Într-o zi, am fost oprit pe stradă de un spectator și o spectatoare care mi-au spus cu emoție în glas : *„Vă mulțumim pentru tot ce ne dăruiți, vă mulțumim pentru clipele minunate pe care le trăim la spectacolele dumneavoastră"*. Ce puteam să mai zic ? M-am înclinat și... Doresc și sper ca mesajul ce-l transmit spectatorilor, prin personajele interpretate de mine, să le creeze acea stare de mulțumire care să-i facă să se simtă fericiți, mai frumoși, mai buni.

— *Ce ar trebui făcut pentru atragerea a noi categorii de spectatori către genul de teatru muzical ?*

— Personal consider că cea mai importantă problemă este aceea a atragerii tineretului către acest gen. Poate n-ar fi rău ca în cadrul orelor de pregătire muzicală în școli (prin colaborare cu teatrul nostru), să se prezinte lecții-concert cu teme interesante și atractive. Cred că ar fi interesant ca tineretul să fie invitat să participe la unele repetiții, să vadă

cum ne desfășurăm noi activitatea. Poate nu ar fi rău ca în cadrul acestor lecții-concert să fie invitate și tinere talente din cadrul școlilor respective să participe alături de noi, fapt care i-ar stimula și ar trezi interesul pentru acest gen de teatru muzical.

Și... o altă problemă importantă este *publicitatea !*

O prezentare săracă minimalizează interesul publicului atît pentru spectacolele teatrului cît și pentru interpreți.

— ***Care dintre rolurile interpretate v-a fost mai apropiat, mai drag, cel pe care l-ați iubit mai mult ?***

— Dacă stau și mă gîndesc bine, mi-ar fi foarte greu să fac o triere a rolurilor pe care le-am jucat și să-l aleg pe cel care mi-a plăcut mai mult, pe cel mai drag, pe cel care l-am iubit mai mult. Să fiu sincer, le-am iubit pe toate, deși la unele am renunțat în timp, dîndu-mi seama că nu mi se mai potrivesc și că un alt coleg le-ar putea face mai bine. Dar repet, de iubit le-am iubit pe toate. În fiecare am pus o părticică din mine, fiecăruia i-am dăruit nopți albe, fiecăruia în parte i-am dăruit multe clipe din viața mea. Am încercat să mă contopesc întotdeauna cu personajul pe care-l aveam de interpretat, am trăit împreună clipă de clipă momentele de fericire și de tristețe, am rîs și am plîns împreună. Ce puține lucruri știe publicul despre munca și frămîntările unui artist, ce consum enorm de energie cere trăirea unui rol, cîte nopți albe cere crearea și realizarea unui personaj.

Cu ani în urmă debutam pe scena Teatrului din Baia Mare în rolul lui Sandu din opereta *„Ana Lugojana"* de Filaret Barbu. Am îndrăgit mult acest personaj pentru bunătatea și omenia lui, pentru sufletul lui curat. Trei ani

mai tîrziu, pe scena Teatrului de Operetă din București, îl ocroteam și-l înțelegeam pe același Sandu, cu toate că eram rivali în dragoste, de data aceasta eu interpretînd rolul vestitului cîntăreț al Banatului, Nica Iancu Iancovici. Anii au trecut, am interpretat multe roluri care mi-au dat satisfacții profesionale deosebite, le-am îndrăgit, le-am iubit, dar nostalgia mă trimite în timp și mă face să mă gîndesc cu duioșie la acel tînăr cu care mă contopeam ca vîrstă, ca aspirații, ca puritate sufletească, la Sandu. Era primul meu rol...

— *Visați la un rol nou, într-o operetă originală? Cum v-ați dori să fie?*

— Dacă mi-aș dori să joc un rol într-o operetă originală? Cum să nu!

Cum aș dori să fie? În primul rînd aș vrea ca rolul să fie al unui personaj pozitiv. Am să vă dezvălui un secret. Nu mi-a plăcut niciodată să joc roluri negative. Aș dori ca eroul meu să fie bun, omenos, simpatic, să degaje forță, dragoste de muncă, de viață, să se lupte cu greutățile și să învingă. Cam mult! Nu?

— *Ce pasiuni mai are interpretul Eugen Fînățeanu în afara teatrului?*

— Într-o iarnă am plecat la pescuit cu mai mulți prieteni, la un lac din apropierea Bucureștiului. Vremea era frumoasă, ghiața destul de groasă, așa că am făcut copci și am început pescuitul. La un moment dat, tot plimbîndu-mă de la o copcă la alta, am zărit o zonă cu stuf, care, sincer să fiu, mi-a cam făcut cu ochiul... Nu am făcut nici doi pași și m-am trezit pînă la brîu în apă. Prietenii m-au ajutat să ies, să-mi storc hainele, să le usuc. Au contribuit fiecare cu ceva ca să nu simt frigul. Unul mi-a întins o sticlă zicîndu-mi:

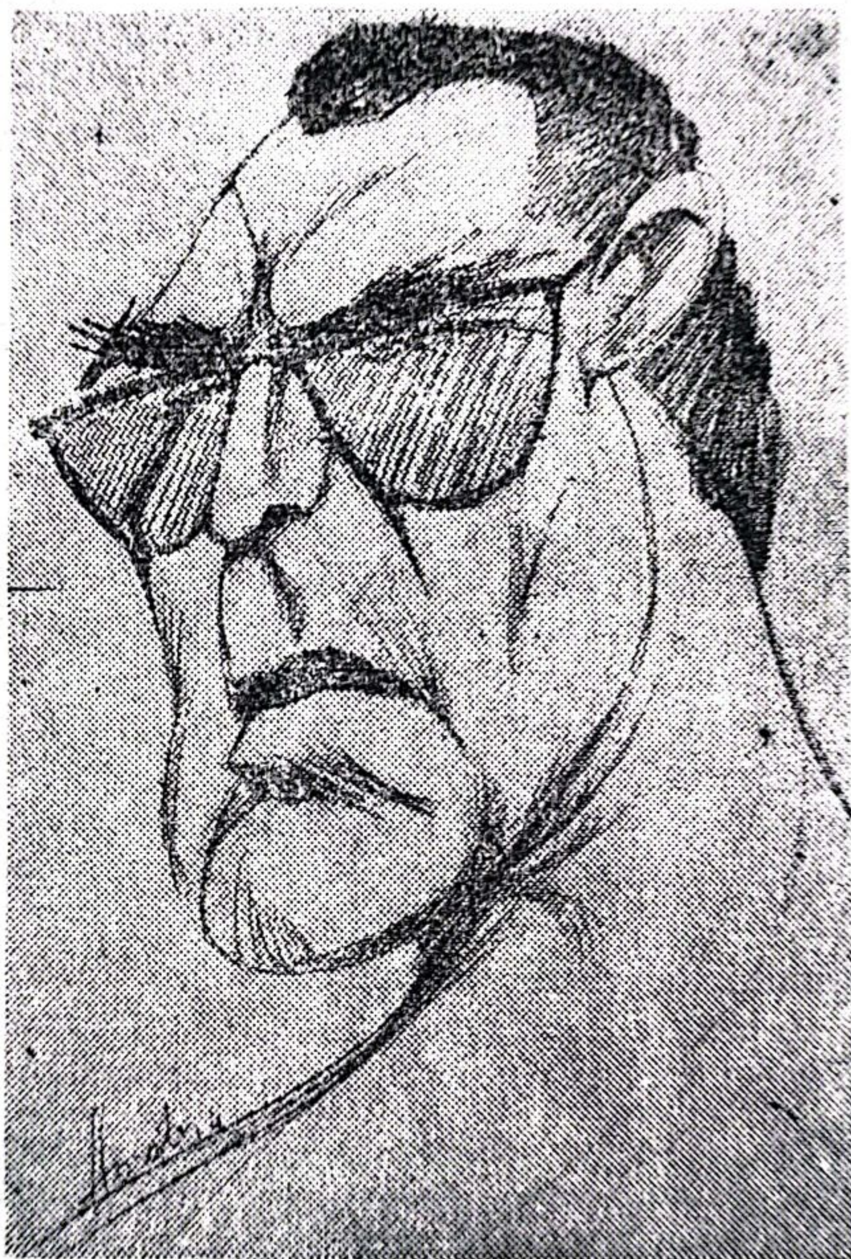
— *Trage dom'le o dușcă să nu răcești, că ești artist*. La care am răspuns prompt :

— *Dom'le, eu sînt pescar. In pauză, sînt artist*. Și pauzele fiind foarte lungi trebuie să fac această meserie. Adevărul e că îmi place atît de mult pescuitul că m-aș muta pe baită. Cîte roluri n-am memorat eu în timp ce pîndeam lansetele . . .

Îmi mai place să desenez, să lucrez artizanat, dar parcă tot pescuitul e mai . . . artistic. Și ceea ce este foarte interesant . . . niciodată nu am răcit la pescuit !

În concluzie . . . pentru un pescar sînt un artist foarte bun și, vorba lui Caragiale . . . și viceversa.

Scenografi, coregrafi, dirijori, regizori, balerini, cîntăreți-actori, impresari — ECHIPA — echipa teatrului nu trebuie să aibă nici o fisură. OPERETA rămîne nemuritoare și fără noi. Noi trebuie să ne ridicăm la măreția ei.



— *GABRIEL GHEORGHIU, care au fost împrejurările care v-au călăuzit pașii spre teatrul muzical ?*

— Muzica și teatrul fac parte din maladiile de care, odată contaminat, nu te mai poți vindeca.

Tocmai terminasem arhitectura cînd, un prieten mă anunță că se dă examen de coriști la Teatrul Armatei, sus, în Uranus. Mi-am spus : ziua lucrez la diplomă, seara, la teatru. Zis și făcut — dau examen, reușesc.

Reflectoare, costume, peruci, farduri, drapele, puști, replici de două cuvinte, totul te purta într-o lume de farmec și poezie.

Microbul a lucrat năprasnic. Cred că numai rugămințile maică-mi m-au făcut să-mi termin diploma. Toți mă credeau nebun.

Eu nu am regretat niciodată. Poate publicul — dar nu.

Aveam o mătușă, care, totdeauna îmi spunea : *„Găbișor mamă, tu ești cel mai talentat"* !

— *Aveți o vastă experiență de viață și de scenă. Cum credeți că ar putea fi implicat — într-o măsură mai atractivă și în același timp eficientă — teatrul muzical, în procesul de inițiere și educare a tineretului ?*

— Simplu, dureros de simplu.

Scenografi, coregrafi, dirijori, regizori, balerini, cîntăreți-actori, impresari — ECHIPA — echipa teatrului nu trebuie să aibă nici o fisură.

Opereta rămîne nemuritoare și fără noi. Noi trebuie să ne ridicăm la măreția ei.

Tineretul o va îndrăgi cu strănepoți cu tot.

— *Repertoriul clasic de operetă constituie un anacronism pentru spectatorul tînăr ?*

— Repertoriul clasic de operetă este un tezaur spiritual de neînlocuit în educația muzicală a tineretului. Primejdia care pîndește orice colectiv de operetă de a îndepărta tineretul de la casa de bilete a teatrului este superficialitatea cu care, uneori, sînt tratate atît personajele, cît și textele libretelor de operetă.

Prinți, conți, țărani, servitoare se îmbrîncesc în parte, mișcîndu-se la fel, vorbind la fel, chinuindu-se să stîrnească rîsul.

Adio „epocă", adio „clasă socială", adio „caracter", adio „stil".

Iată patru ipostaze prin care trebuie filtrat un rol. Fără aceste filtre, orice personaj devine penibil, orice subiect de operetă devine anacronic. Să luptăm pentru păstrarea acestui inestimabil tezaur muzical, care poate fi oricînd „înfiat" de sora noastră mai mare — opera.

— *Cum priviți raportul* „tradiție-inovație" *în teatrul muzical ?*

— Cineva spunea : *„modern înseamnă să păstrezi tot ce era bun în trecut, la care să mai adaugi ceea ce crezi că se cuvine".*

Opereta este una dintre cele mai fericite mame : a născut un fecior — *musicalul.*

Libretul pornit de la o piesă de mare succes, muzica scrisă de un compozitor talentat care iubește teatrul.

„My Fair Lady", „Poveste din Cartierul de West", „Omul din La Mancha", „Violonistul de pe acoperiș", „Zorba", „Sunetul muzicii", „Șapte mirese", „Hello, Dolly", „Oklahoma" sînt numai cîteva din musicalurile care fac înconjurul lumii.

Tradiție-inovație — DA.

Dragoste imensă pentru spectator, plus bucuria succesului.

— *Există destul de mult vehiculată opinia că* operetei *îi sînt proprii temele facile . . .*

— Faptul că cei doi îndrăgostiți din actul întîi se ceartă în actul doi, dar reușesc să se împace în actul trei, nu poate fi o trăsătură nocivă a genului de operetă.

Desigur, mai poate să și moară cîte unul, pe ici, pe colo, preferabil însă din cei negativi, din cei răi.

În viață se întîmplă, de cele mai multe ori, pe dos.

Eu, personal, rămîn la părerea că la „operetă" și cancerul se vindecă în ultimul act.

— *Se spune adesea că marii interpreți au și unele taine...*

— Marele Vladimir Maximilian — la întrebarea ce i se punea ades: *„Maestre, cum ați reușit o carieră atît de strălucită de operetă, fără voce!?!"* — îi plăcea să răspundă: *„Eu am cîntat cu sufletul, dragii mei"*.

Într-adevăr, Maximilian reușea printr-un simplu zîmbet să-ți umple inima de bucurie, sau același zîmbet înduioșat să-ți transmită o lacrimă abia stăpînită.

Noțiunea de stare sufletească, mai pe scurt „STARE", este o taină pe care numai marii actori au stăpînit-o. Datorită acestei *stări* cuvîntul prindea jăratec, personajul devenea viu. Vocea, costumul, statura rămîneau *unelte*. Această taină trebuie căutată cu grijă și, odată găsită, păstrată cu sfințenie.

„Eu am cîntat cu sufletul, dragii mei"!

— *Ce înțelegeți prin* „emoțiile premierei"?...

— Se întreba bătrînul tei:
— oare vor mai veni ploi calde?
— oare pămîntul va fi bun?
— oare soarele îmi va îmbogăți coroana? oare păsărelele-și vor mai face cuib, ciripind printre ramuri?
— oare copiii se vor cățăra din nou să-și umple sînul de floare?
— emoțiile premierei...

— *Care credeți că ar fi măsurile ce ar trebui aplicate pentru păstrarea riguroasă a disciplinei artistice într-un spectacol muzical, spectacol în care participă, după cum bine știți, foarte mulți interpreți?*

— În opereta *„Vînt de libertate"* de Dunaevsky, personajul Cesar Gall, spunea:

— ***„Teatrul este un templu, iar actorul este un preot al înaltei arte scenice".***

Cînd într-un teatru se simte nevoia de măsuri severe pentru păstrarea riguroasă a disciplinei, iar conștiința profesională a colectivului nu este suficientă pentru a o păstra, înseamnă că acel teatru nu prea mai este templu, iar actorii nu prea mai sînt preoți ai înaltei arte scenice.

Trist este că spectatorii vor dispare singuri și nesiliți de nimeni.

— *Ce părere aveți asupra modului în care televiziunea realizează emisiunile de operetă?*

— Este drept că nu am mai fost invitat demult la televiziune. Cît de curînd sper că redacția de specialitate își va cere scuze și mă va căuta să repare o greșeală atît de gravă...

... Se înțelege, în folosul emisiunilor de operetă, realizate mult prea sărăcăcios, mult prea în grabă, mult prea suficient.

— *Ce părere aveți despre producția românească de film muzical?*

— Din acest punct de vedere, spectatorul zilelor noastre, omul societății moderne ar dori să i se ofere mai mult, filmul muzical fiind un excelent mijloc de educare, o cale de atragere în sala de spectacol.

Și apoi, în afară de a fi un remediu atît de plăcut, atît de eficace împotriva stress-ului, împotriva oboselii, se zice că ar aduce și o contribuție la creșterea natalității; s-a constatat la plante.

— *V-ați dorit în mod cu totul deosebit vreun rol?...*

— Mănînci calule ovăz?

Cîndva, am primit o invitație din partea

regretatului maestru Nicușor Constantinescu, care-mi propune să joc la „EL“ rolurile *„Tevie lăptarul“* și *„Zorba“*, iar în stagiunea viitoare, *„Omul din La Mancha“*.

Nu mă grăbesc..., drumurile în cosmos nu par încă sigure !

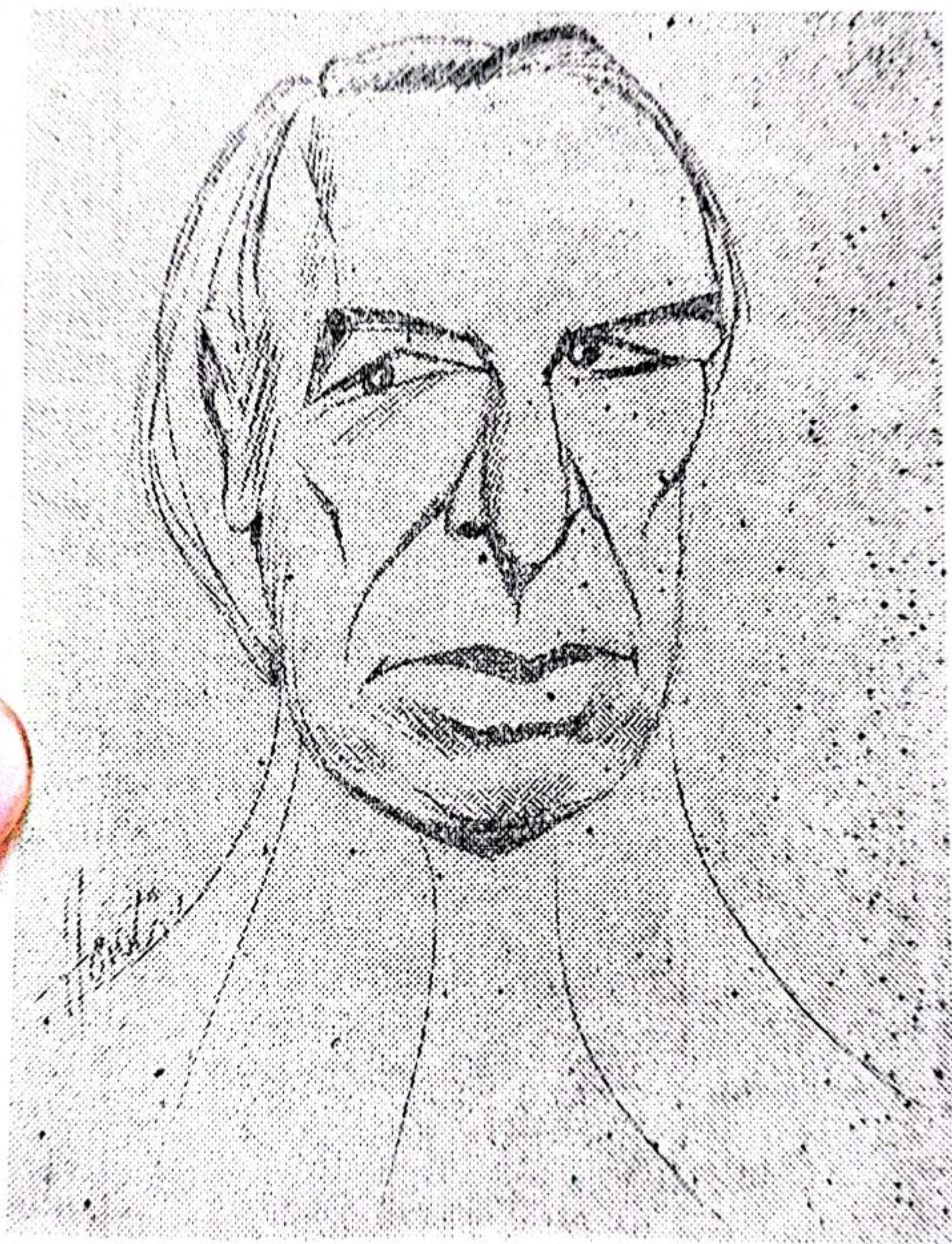
— *La ce visează interpretul Gabriel Gheorghiu în momentul de față ?*

— Visez să-mi cumpăr o flașnetă, o maimuță și un papagal vorbitor.

Eu să cînt, maimuța să aplaude, iar papagalul să strige întruna :

„brrravo, gabrrrriel gheorrrrrghiu, brrrravo“ !

Trebuie menţionată calitatea repertoriului teatrului de azi faţă de precaritatea lui în trecut, precum şi noul public, avid să se culturalizeze, să cunoască şi să se îmbogăţească continuu cu marile comori spirituale ale teatrului românesc şi universal.



— *ŞTEFAN GLODARIU, ca decan de vîrstă al interpreţilor Teatrului de Operetă, vă rog să ne împărtăşiţi secretul tinereţii dumneavoastră scenice . . .*

— De curînd un coleg mi-a spus : *„ce bine arăţi.“* Bucuros i-am răspuns: *„cîţi ani îmi dai ?“*

Și el mi-a replicat... *„ce să-ți mai dau eu, ai tu destui"*. Lăsînd gluma la o parte, cred că secretul tinereții mele îl constituie faptul că joc în continuare aproape seară de seară, alături de colegii mai tineri, dialogînd, cîntînd și dansînd cot la cot cu ei. De aceea cîte unul îmi și spune: *„puștiule, mîine seară joci în locul meu, pentru că eu am un* stadion *la Roșiorii de Vede"*.

— *Cum a ajuns Ștefan Glodariu să se întîlnească cu teatrul?*

— De mic copil am citit cu nesaț piesele de teatru din vasta bibliotecă a tatălui meu. La vîrsta de 7 ani, fiind în vacanță la niște rude în Ardeal, la o festivitate am jucat într-o piesă cu amatori un rol de poștaș,... cîteva vorbe dar mă și vedeam actor. Apoi, pe vremea cînd eram în liceu am început să interpretez piese întregi, jucînd pe rînd toate rolurile. Multe din ele le cîntam. Am avut, de asemenea, ocazia să merg foarte des la Operă, fiind rudă cu baritonul Magiari. Știam pe dinafară *„Carmen"*, chiar și uvertura și regret mult că nu am învățat să cînt la un instrument. Dacă aș fi avut mintea de acum... Cînd am terminat liceul, deși tatăl meu mă înscrisese la Facultatea de Drept, gîndul meu era tot la teatru; m-am dus singur la Conservator, dar examenul de admitere se dăduse. Actorul Baldovin, pe care-l cunoșteam dintr-o familie, m-a introdus ca auditor la clasa Marici Filotti. În anul următor m-am prezentat la examen, fiind ales de Lucia Sturdza Bulandra. Concomitent făceam figurație, iar Sică Alexandrescu, care era director la *„Alhambra"*, mi-a dat un rol de cîteva cuvinte în comedia muzicală, *„Fritz"*. *Eram* fericit, jucam alături de Leonard, Tantzi Cutava-Barotzi, Elena Zamora și Niculescu-Brună. Așa am întîlnit adevăratul teatru.

— *Din ce trupe ați făcut parte, cine au fost colegii dumneavoastră de breaslă, ce piese se reprezentau ?*

— Multe trupe, foarte multe, voi enumera numai pe cele mai importante. Debutul propriu-zis l-am avut în piesa lui Tudor Mușatescu cu „*Panțarola*“, sub direcția de scenă a lui Sică Alexandrescu, alături de Mișu Fotino (tatăl) și Niculescu Buzău. Au urmat „*Florette și Patapan*“ cu Ion Sârbul, „*Moritz II*“, marele succes al lui Costică Toneanu, „*Moritz boxeur*“, tot cu Toneanu, care avea simpatie pentru mine și m-a luat cu el și la „*Savoy*“ (direcția de scenă N. Kanner și Nicușor Constantinescu). Între timp am mai jucat cu Ion Iancovescu (de la care am învățat multe) la teatrul „*Fantazio*“ în „*Cafeneaua mică*“, „*X.Y.Z.*“ și altele. La „*Alhambra*“, sub direcția lui Ionel Țăranu, alături de Marieta Rareș, Willy Ronea și Coty Hociung, am continuat un mai vechi succes „*M.B.&.Co*“, piesă pe care o jucase la *Compania* „*Bulandra*“ Charles Boyer și Marie Bell. În 1930 Sică Alexandrescu reia „*Moritz II*“, la cinematograful „*Marconi*“.

— *Cum s-a ajuns la soluția de a juca în cinematografe ?*

— Fiind o perioadă de mare criză, ce a afectat direct și trupele de teatru, Sică are ideea de a juca în pauza filmelor două spectacole pe zi, iar în timpul rulării fugeam cu mașini, toată trupa, la un alt cinematograf de pe Calea Moșilor. Așa că jucam piesa de trei ori pe zi, trupa avînd în componență pe Al. Ghibericon, Marieta Deculescu, Vasile Brezeanu, Maria Wauvrina și bineînțeles... subsemnatul. Într-o zi se îmbolnăvește Toneanu, panică în trupă. Eu, care pe atunci învățam, ca de obicei, toate rolurile, mă ofer să-l înlocuiesc. Repetiție toată dimineața și seara, cu Sică Alexandrescu

în cușca sufleurului, intru în rolul lui Moritz II, pe care l-am interpretat cinci zile, pînă s-a făcut bine Toneanu. Toată trupa era fericită că își luase gajul. Erau zile foarte grele pentru artiști...

În vara lui 1931 Toneanu mă ia cu el la Teatrul „*Elita*". Trupa : Ionel Țăranu, Sili Vasiliu, N. Kanner, C. Toneanu, Maria Wauvrina și Nunuța Morțun, cu care cîntam în duet. Aici debutează și Mia Apostolescu, adusă de la Operă, unde era o foarte talentată solistă dansatoare. I se scriu roluri speciale, cu care face mari succese. N. Vlădoianu și Nicușor Constantinescu îmi propun să joc la „*Cărăbuș*", direcția Constantin Tănase, într-o revistă scrisă de ei. Făceam pe atunci imitații de actori. La „*Cărăbuș*" mă întîlnesc cu Tănase, Giugaru, Mia Apostolescu, Lizica Petrescu și... surorile Martinescu, aduse din baletul Operei de Nicușor Constantinescu. Se naște o dragoste mare cu una dintre surori, cu care peste un an m-am căsătorit (ce vreți, mai face omul și d-astea...), dragoste care a durat o viață.

În 1932 se pun bazele teatrului „*Alhambra*", direcția N. Vlădoianu, Nicușor Constantinescu.

— *Cine avea direcția muzicală ?*

— Un mare compozitor, căruia muzica ușoară românească îi datorează foarte mult, un adevărat creator de melodie, care a știut să scrie inspirat despre țara lui românească, un om admirabil, de care m-a legat o mare și trainică prietenie, Ion Vasilescu. Nu știu nici azi de ce m-au ales pe mine să le fiu... director. Am angajat doi colegi cu care jucasem împreună la atenee populare, Nae Roman (pe atunci „probist" la Teatrul Național) și Ion Dinescu (devenit mai tîrziu director de scenă)... și două „capete de afiș" : Aurel Munteanu și Sili Vasiliu. Nu am dat faliment,

așa că, dacă doriți, vă stau la dispoziție cu experiența ... ! Dar, să continui ... În iarna lui 1932, căsătorindu-mă, am plecat cu soția și sora ei la Viena, în vederea unei specializări necesare celor două surori Martinescu; asistam și eu la cursuri și așa am ajuns să iau lecții de dans. Și așa am ajuns toți trei să căpătăm un angajament la München, la „*Deutsches Theater*", în „*La calul bălan*". Acest fapt mi-a folosit enorm fiindcă, mai tîrziu, am jucat la București în trupa lui Tănase, în „*Calul bălan*", rolul lui Sigismund, — direcția de scenă a lui Soare Z. Soare. Din 1937 am jucat în nenumărate reviste, avînd colegi pe Viorel Chicideanu, Aurel Munteanu, Fory Eterle, Ion Talianu și Oleg Danovski, sau în operete, alături de Dinu Bădescu, Sili Popescu, Nicolae Gărdescu, Florin Scărlătescu, Elena Burmaz, Geo Barton și ... Rosy Barsony și Oscar Deneș. A urmat apoi „un pelerinaj" prin Istambul, Atena, Cairo, Beirut, Damasc, Teheran, Belgrad, care a continuat pînă în clipa cînd a izbucnit războiul. Întors în în țară îmi continui activitatea la „*Alhambra*", apoi la „*Savoy*" și, în cele din urmă, la teatrul „*Maria Filotti*". În anul 1949 figurez cu soția în cadrele Teatrului de stat din Pitești, atunci inaugurat, iar din 1950 și pînă astăzi fac parte din generosul colectiv al Teatrului de Operetă.

— *Ce ne puteți spune despre condiția actorului după istoricul act de la 23 August 1944?*

— În primul rînd țin să subliniez siguranța pe care ți-o oferă angajamentul în teatrul de azi. Tineretul are șansa ca atunci cînd termină Institutul de teatru să aibe imediat un loc de muncă, să joace roluri principale, să se facă repede cunoscut. În teatrul particular erai mereu urmărit de grija zilei de mîine și dacă piesa „nu prindea", nu primeai gajul,

deși se jucau 10 spectacole pe săptămînă — o reprezentație în fiecare seară și trei matinee, joi, sîmbătă și duminică. În afara siguranței angajamentului, trebuie menționată calitatea repertoriului teatrului de azi față de precaritatea lui în trecut, precum și noul public, avid să se culturalizeze, să cunoască și să se îmbogățească continuu cu marile comori spirituale ale teatrului românesc și universal. Iată trei componente principale care eșafodează structura condiției actorului în societatea noastră

— *Ce v-a atras spre teatrul muzical?*

— Întîmplarea!?... îmi place mult muzica, chiar voiam să fiu tenor de operă dar nu mă ajuta vocea pentru așa ceva. La începutul carierei visam, ca orice tînăr, la Shakespeare, dar mi-am dat seama că în teatrul muzical te poți face mai repede cunoscut și... într-un mod ceva mai vesel. Pe vremea aceea, la „revistă" venea mult mai mult public decît la teatrul de proză și jucai mult mai multe roluri. Nu exista Televiziunea, iar la Radio nu prea era... înghesuială, așa că atunci cînd Toneanu m-a luat cu el la teatrul *„Elita"* (azi *„Savoy")* mi-am zis că mi-a pus Dumnezeu mîna în cap. La teatrul *„Alhambra"* erau puțini soliști și toți aveau roluri bune: dacă rolurile erau mici se scriau scene în plus. De exemplu, în *„Văduva veselă"* jucam cu colegul meu Richard Rang rolurile Saint Brioche și Cascada. Vlădoianu a „mobilizat" pe compozitorul Mălineanu și pe scriitorul Eugen Mirea, care ne-au scris pentru actul III un potpuriu de șansonete. Rang cînta și la pian (se aducea în scenă un pian mic) și astfel duetul a făcut un mare succes. De asemenea, în *„Vînzătorul de păsări"*, pentru „profesori" s-a scris o scenă întreagă de comedie, cu multe gaguri. Avea ce să mă atragă spre teatrul muzical!

— *Din multiplele dumneavoastră întîlniri cu spectatorii, oameni ai muncii, puteți să vă amintiți vreun moment care v-a impresionat în mod deosebit ?*

— Da, pe Valea Jiului, în turneul cu *„Stelele Operetei“*, cînd am sosit, am fost conduși într-o sală unde erau mineri care trebuiau să intre în schimb și nu puteau asista la spectacol. Ne-a venit ideea să le oferim o reprezentație ad-hoc și, deși orchestra nu avea instrumentele asupra sa, am improvizat un microrecital cu multe glume, cîntîndu-se arii, duete și cuplete fără acompaniament. Am citit în ochii lor — unii înlăcrimați de emoție — o mare mulțumire, iar aplauzele călduroase — ca la un adevărat spectacol — ne-au creat și nouă interpreților o stare de emoție, cu care nu ne mai întîlnisem niciodată.

— *Ce credeți că ar trebui să se întreprindă pentru atragerea în continuare către operetă a noii generații de spectatori ?*

— Mai multe manifestări cu spectacole-concert ca *„Stelele Operetei“* și *„Parada melodiilor“*, care plac tineretului. Am discutat cu niște tineri pe care îi invitasem la *„Stelele Operetei“*. Le-a plăcut foarte mult. Atunci le-am spus — acum vă invit să vedeți și o operetă clasică, *„Țara surîsului“*. După spectacol mi-au declarat că a fost minunat, neînchipuindu-și că poate fi atît de frumos. I-am cîștigat deci pentru operetă.

— *Ce calități pretindeți unui interpret de partituri comice în teatrul muzical ?*

— În primul rînd talent, să „cîntărească“ și să știe să *dea* bine poantele, să aibă un dram de voce și să știe să danseze impecabil. Ușor, nu ?

— *Ați fost vreodată invidios pe vreun coleg?*

— Cred și eu... și nu pe unul, pe mai mulți. Am fost invidios pe colegii mei cînd mi-a venit pensionarea; ei rămîneau să joace iar eu trebuia să renunț... și teatrul se confundă cu însăși viața mea. Am suferit grozav, dar pentru puțin timp, fiindcă, prin bunăvoința tuturor directorilor care s-au succedat la conducerea Teatrului de Operetă, joc și acum, cu aceiași pasiune, orice rol mi se încredințează.

— *Ce proiecte aveți?*

— Să fiu sănătos ca să pot sluji în continuare cu credință, scena și să bat recordul de 60 de ani de teatru.

Dacă coordonatele personajului îmi vor fi impuse fără să fiu convins de ele, personajul nu-mi va aparține. Am căutat totdeauna să realizez personaje-oameni și nu personaje-manechine.



— *IANCU GROZA, cum se „începe" profesiunea de actor ?*

— Pot să vă spun cum am „început-o" eu... Primăvara anului 1949. Eram într-o mare încurcătură. Jucasem cîteva roluri de operetă la

Sibiu, dar trupa se desființase. Avocatura nu mergea! Un prieten, solist al Teatrului de Operetă al Armatei din București, mă sfătuiește să fac acolo o audiție. Era nevoie de baritoni. Am făcut audiția, am fost declarat reușit și mi s-a spus că voi fi anunțat să mă prezint peste cîteva luni, cînd vor începe repetițiile cu opereta *„Vînt de libertate"* de Dunaevski, cu promisiunea că dacă voi corespunde, după un spectacol de probă, voi fi angajat. Aș vrea să spun că pe atunci Teatrul de Operetă al Armatei avea un colectiv prestigios. Spre ghinionul meu, cu cîteva zile înainte de a primi înștiințarea Teatrului, am primit un ordin de concentrare, pentru două luni, la Regimentul 10 Călărași din Sebeș-Alba, în al cărui efectiv figuram sublocotenent de rezervă. Disperat, m-am prezentat la regiment, comunicînd Teatrului neașteptata încurcătură, cu rugămintea, dacă e posibil, să fac stagiul de concentrare la o unitate din București, ca să pot asista și eventual și participa, la repetițiile operetei *„Vînt de libertate"*. Dorința mi-a fost îndeplinită și așa am prins și eu cîteva repetiții din faza finală a pregătirii. Am fost distribuit în importantul rol Cezar Gall, ca dublură a maestrului Ștefănescu-Goangă. Și bucurie, și spaimă! Am apucat de cîteva ori să-i țin locul în scenă, cînd mestrul era la bufet să ia o gustare. Asta a fost tot.

— *Și cum ați ajuns totuși pe scenă, în fața spectatorilor?*

— Premiera a fost un triumf. Cel de al doilea spectacol, cu aceiași distribuție, trebuia să aibă loc a doua zi, fiind spectacol de gală, cu participarea guvernului, în frunte cu Dr. Petru Groza. În acea seară eram ofițer de serviciu. În culise — să nu mai vorbim! Cu o oră înaintea începerii spectacolului, directorul

Teatrului, un maior amabil și iubitor de artă, vine spre mine cam agitat și mă întreabă: *„Ce mai faci, te simți bine, cum stai cu Cezar Gall"?* Ce era să-i spun. — *„Bine"!* — *„Serios? Dacă ți-aș spune să-l joci astă seară, ai putea?"* Neștiind despre ce era vorba am zis DA. El a zis *„Hai!"* Ce se întîmplase? Maestrul Goangă n-a anunțat Teatrul din timp că în seara aceea cînta la Operă *„Boris Godunov"* și deci n-a venit. În culise, disperare. Spectacolul de gală fără Ștefănescu-Goangă și înlocuit în ultimul moment cu ofițerul de serviciu putea să se transforme în dezastru. Neexistînd altă soluție, am fost dus în cabină, unde regizorul spectacolului Sică Alexandrescu, dirijorul Radu Botez și croitorul, albi la față, trebuiau să facă din mine, în 45 de minute, un Cezar Gall. Costumele maestrului Goangă nu-mi veneau... prăpăd.

După ce m-am schimbat din ofițer de serviciu în Cezar Gall, am început să-mi dau seama cam ce mă așteaptă. M-a apucat un tremurat de simțeam că mă deșurubez, tremurat care a ajuns la paroxism cînd am început să cînt aria principală, Vînt de libertate. Atunci am simțit o mînă grea pe umăr, care mă fixa pe podea. Era mîna marelui și bunului Șerban Tassian, care cînta rolul principal. Nu mai știu bine ce s-a întîmplat, probabil că am ieșit cu fața curată. Teatrul nu s-a desființat... iar eu am fost angajat permanent.

— ***Se obișnuiește să se afirme despre unii interpreți că ar fi** „monștri sacri" **ai scenei. În îndelungata dumneavoastră carieră ați întîlnit asemenea oameni dedicați genului de operetă?***

— Monștri sacri! Da, sînt artiști de mare calibru, care prin talent, muncă, măestrie, dăruire, sînt iubiți și venerați de spectatori. Voi da numai cîteva nume de pe afișul spectacolului *„Lăsați-mă să cînt"*: Gherase Den-

drino, compozitor și dirijor, Nicușor Constantinescu, regizor, soliștii Ion Dacian, Sili Popescu, Virginica Romanovschi, Maria Wauvrina, George Groner, Toni Buiacici, Nae Roman și alte nume îndrăgite de spectatori, pe care nu le mai citez, ele constituind și azi — cînd fac aceste afirmații — cinste afișului Teatrului de Operetă.

— *Care este starea cu care începeți lucrul la o nouă montare? Ce gînduri vă preocupă, ce sentimente vă stăpînesc?*

— Dacă am găsit linia personajului și sînt convins de ea, înseamnă că voi putea convinge și pe alții. Dacă coordonatele personajului îmi vor fi impuse, fără să fiu convins de ele, personajul nu-mi va aparține. Am căutat întotdeauna să realizez personaje-oameni și nu personaje-manechine. În ziua premierei am foarte mari emoții ... îmi vine să fug din oraș.

— *Ce părere aveți despre ...* improvizațiile *pe care le* „strecoară" *în text unii dintre interpreți?*

— Cînd apar după faza finală a pregătirii unui spectacol, deci după consumarea tuturor repetițiilor în care se încearcă și se controlează textul și îndeosebi poantele, devin un dușman notoriu al acurateței reprezentației. Improvizațiile vădesc succesul facil și aparțin — scuzați-mi duritatea — cabotinilor.

— *Puteți aprecia consumul unui interpret de teatru muzical în perioada unei zile de muncă?*

— Desigur că efortul este diferit în funcție de dificultatea rolului, de sănătatea actorului în ziua spectacolului și de condițiile în care intră în spectacol. De exemplu, după un drum de 2.000 km (București — Torino), adică o călătorie de două nopți și două zile fără întrerupere cu autocarul, să intri în scenă și să faci

un spectacol într-o limbă străină... este un efort comparabil cu o veritabilă cursă de maraton. Acest exemplu nu poate fi întîlnit în activitatea noastră chiar în fiecare zi, dar, în fiecare zi, există un program de muncă „la cataramă"... gimnastică, vocalize, dans, repetiții de text, repetiții muzicale, probe de costume, probe de machiaj și seara... spectacol. Să nu uităm că fiecare dintre noi mai are în același timp îndatoriri familiale și sociale. Las specialiștilor satisfacția stabilirii exacte, în procente, a consumului nostru psihic și fizic într-o zi oarecare de muncă.

— *Spectatorii pot determina cursul firesc al unei reprezentații?...*

— În fotbal se spune că spectatorii pot deveni al 12-lea jucător! În teatru, cred eu, reușim această performanță atunci cînd am făcut să dispară distanța dintre scenă și sală, cînd am reușit să implicăm spectatorii în spectacol, cînd i-am determinat să trăiască situațiile scenice în același timp cu noi. Dacă i-am „scăpat din mînă", ajungem... noi cu ale noastre, ei cu ale lor.

— *Se afirmă că uneori actorii „stau la șuetă"...*

— Da. Șueta este momentul de relaxare al actorilor. Ca să existe șuetă trebuie să fie îndeplinite cîteva condiții: cei prezenți să fie prieteni, schimbul de replici să aibă un anumit nivel intelectual... din care să nu lipsească umorul.

— *Aceste șuete pot fi folositoare la ceva?*

— Cîte adevăruri nu am aflat despre modul în care fac eu teatru, cîte tare nu mi-am corectat de pe urma nenumăratelor șuete, favorizate mai ales de lungile călătorii

din numeroasele turnee ale Teatrului. Din șuete însă trebuie exclusă cu desăvîrșire răutatea. Altfel șueta se transformă în ...

— *Bîrfă! Există bîrfă în teatru?...*

— Există. Constituie hrana de toate zilele a mediocrităților și nerealizaților. O detest!

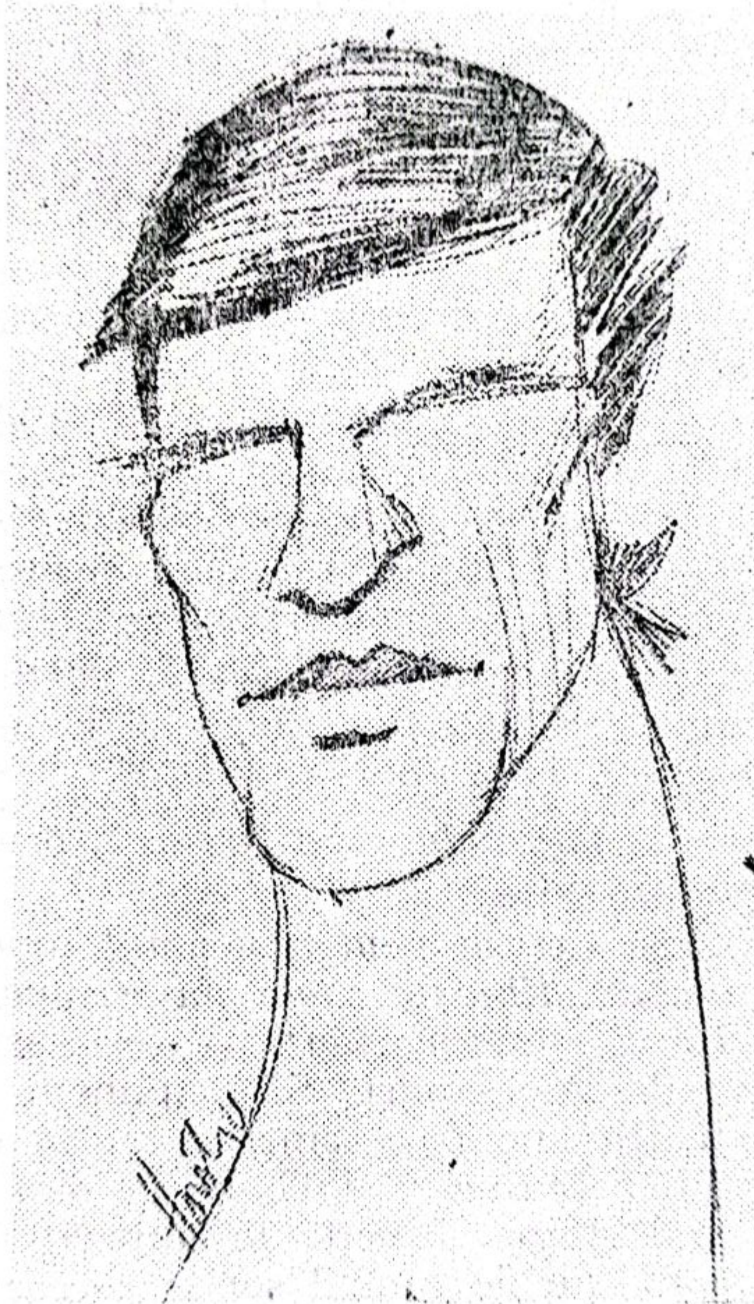
— *Printre amintirile dumneavoastră figurează și momente mai dramatice prin care a trecut colectivul Teatrului de Operetă...?*

— Cele mai dramatice momente cred că au existat după dezastrul produs de cutremurul de pămînt din 4 martie 1977, cînd fosta clădire a teatrului a fost grav avariată, necesitînd ample lucrări de restaurare, mai ales în sala de spectacole. În aceste condiții grele trebuia pregătită noua premieră „*Eternele iubiri*" de George Grigoriu. A fost într-adevăr un tur de forță ca să facem repetiții pe scenă în timp ce constructorii, suiți pe schelele înălțate în mijlocul sălii de spectacole, consolidau pereții și tavanul. Rezultatul: atît muncitorii cît și colectivele artistice și-au încheiat „pregătirile" la termenul stabilit.

— *Și cum s-a finalizat acest tur de forță?*

— Spectacolul nostru a primit atunci, în cadrul primei ediții a Festivalului Național „*Cîntarea României*", premiul I.

Corul este personajul colectiv care simbolizează întotdeauna forța maselor, mulțimea, poporul sau — în funcție de lucrare — eșantionul social din care răsar toate personajele unei lucrări.



— *VALENTIN GRUESCU, ce reprezintă pentru Dv. muzica?*

— Un țel nobil pentru care merită lupta și munca de o viață; să zicem, o modalitate generoasă de a-i face pe oameni mai buni, mai

frumoşi, mai curaţi sufleteşte; o posibilitate dè a înainta pe scara năzuinţelor către perfecţiune; un pas inteligent spre inefabil; un loc comun al tuturor spiritelor fervente întru exprimarea tuturor celor pentru care cuvîntul, singur, este deseori neputincios; sau — altfel zis — îmi voi aminti de un răspuns la o întrebare asemănătoare ce mi-a fost pusă acum trei ani: *„dacă între muzică şi viaţa mea există o legătură strînsă"*, la care răspundeam: *„dacă vreţi să mă distrugeţi, luaţi-mi muzica !"*.

— *Ce reprezintă pentru dumneavoastră teatrul?*

— Transplant de viaţă, din care ai de învăţat. O modalitate plastică de a le spune oamenilor: *„atenţie, tot ce vedeţi aici s-a întîmplat, se întîmplă şi se va mai întîmpla pe marea scenă a vieţii şi oricînd vă veţi recunoaşte, veţi (re)trăi sentimentul participării vii la dramatica încleştare dintre* a fi *sau* a nu fi *în dragoste, în muncă, în viaţă"*.

— *Cum vedeţi îmbinarea firească, organică, unitară, între muzică şi teatru?*

— *„Eu am existat pentru neamul românesc din ziua cînd stihurile mele au răsunat sub arcuşul lui Flechtenmacher"* — scria cu modestie Vasile Alecsandri. Să-i spunem „simbioza artistică" pe baza sincretismului dintre arte şi iată că Eutherpe şi Thalia îşi dau mîna. Atunci cînd simpla funcţie (a muzicii) — de divertisment sau de fundal sonor necesar grefării cuvîntului — este înlocuită de ideea de fuziune şi interdependenţă reciprocă dintre sunetul muzical şi cuvînt, atunci vom avea de-a face cu funcţionalităţi dramatice complexe şi expresive ce definesc noţiunea de *teatru muzical*. Cît despre îmbinarea celor două modalităţi de expresie, nimic mai simplu

decît apelul la marile capodopere ale genului; acestea ne pot convinge, dacă mai este nevoie, că relația sunet muzical-cuvînt nu este întîmplătoare, ci rodul unor numitori comuni pe plan expresiv, al unor contopiri emoționale de mare forță de pătrundere și convingere; cînd cuvîntul „vorbește“ odată cu muzica ce-l reliefează sau îl sensibilizează, efecte dramatice inimaginabile pot argumenta cu prisosință existența acestui gen complex de creație și interpretare care este teatrul muzical.

— *Ce părere aveți despre valoarea muzicală a operetei românești contemporane?*

— Fiindcă subliniam mai înainte interdependența expresivă dintre muzică și text ca o dominantă a condiționării valorilor unei lucrări de teatru muzical, va trebui, în primul rînd, să remarcăm vastitatea și complexitatea tematică ce caracterizează opereta românească contemporană, fapt care dă un răspuns răspicat anumitor teorii ce consideră genul de operetă drept facil, inapt a aborda teme majore de viață. Aceasta probabil și datorită ideilor preconcepute, conform cărora muzica de operetă — și opereta în sine — trebuie să fie mereu senină, de divertisment, accesibilă, (ușor „digerabilă“). Iată că, pe deplin conștienți de aceste prejudecăți ale multor necunoscători deliberați ai genului, compozitorii români ce au scris operetă au știut să găsească cele mai inspirate înveșmîntări muzicale și cele mai expresive și originale replici componistice, pe măsura vastității și complexității acelor teme majore la care mă refeream înainte. Este de neconceput să vorbești despre opereta românească, fără a te opri în fața unor nume de compozitori și lucrări de referință precum Filaret Barbu *(„Ana Lugojana“, „Plutașul de pe Bistrița“)*, Florin

Comișel („*Culegătorii de stele*", „*Leonard*", „*Soarele Londrei*"), Gherase Dendrino („*Lăsați-mă să cînt*", „*Lysistrata*", aceasta din urmă fiind un exemplu cum nu se poate mai elocvent pentru cele mai sus menționate), apoi Viorel Doboș, Nicolae Kirculescu, Elly Roman, George Grigoriu și — mai nou — autorii de musicaluri (ca un nou gen artistic, în care tematica actuală, inspirată din realitatea cotidiană, se îmbină cu o muzică în evidentă tangență cu muzica ritmată, ușoară), aici un cuvînt greu avîndu-l de spus Marius Țeicu.

— *Care credeți că sînt principalele trăsături definitorii ale lucrărilor de operetă citate de dumneavoastră ?*

— Cea mai importantă trăsătură este fără îndoială inspirația autentic românească a muzicii. Nu mă refer la citatul folcloric, cît, mai ales, la acele caracteristici fundamentale ale muzicii noastre, care sînt ritmul aparte, armonia de factură modală și melodica ce amintește intonațiile specific populare. Toate aceste elemente atît de sensibile în muzica românească de operetă, conferă creației luminozitate, lirism, vigoare, în ultimă instanță valoare ; cu alte cuvinte, o fac inconfundabilă în contextul muzicii universale.

— *Ce funcție credeți că trebuie să aibă ansamblul coral în realizarea complexă a unui spectacol de teatru muzical ?*

— Corul este personajul colectiv care simbolizează întotdeauna forța maselor, mulțimea, poporul, sau — în funcție de lucrare — eșantionul social din care răsar toate personajele unei lucrări. În relația dintre colectivitatea din scenă (reprezentată aici de cor) și cea din sală, văd o extrem de pronunțată fuziune în cadrul spectacolului de operetă : corul comentează conflictele dramatice, acceptă dreptatea sau ia atitudine împotriva nedreptății, fiind

exponentul însuflețit al conștiinței colective a masei de spectatori. Iată ce rol important îi revine ansamblului coral, în pofida planului poate secund (în aparență) pe care-l deține în economia oricărui spectacol.

— *Cum credeți că ar trebui să fie făcută pregătirea profesională a unui membru dintr-un ansamblu de cor aparținînd unui teatru muzical ?*

— De cînd aștept o astfel de întrebare ! ... (bine-zis „ar trebui"). Răspuns fără drept de apel : liceu de muzică, apoi Conservator secția canto, cu stagiatură obligatorie într-unul din corurile instituțiilor de profil. În cor înveți — printre altele — să fii mai puțin individualist dacă situația o cere ; și disciplina („colegialitate" extrem de necesară pentru situația cînd, în calitate de solist, ai în spate un ansamblu din care ai promovat). Pentru cazuri excepționale (realitatea ne oferă și cazuri de glasuri foarte bune de la natură dar netrecute prin studiile muzicale necesare), se pot organiza cursuri cu finalități prestabilite. Subliniez deci prin aceasta necesitatea investigării unor posibile talente muzicale în special la corurile de amatori. Pe lîngă preponderența disciplinei canto, consider obligatoriu studiul armoniei clasice și modale, dezvoltarea auzului armonic, un evoluat rodaj solfegistic și nu în cele din urmă actoria și dansul.

— *Credeți că opereta va putea să reziste asaltului muzicii rock, pop, beat, retro etc ? ...*

— *Rock and roll, beat, pop music, hard rock, heavy metal*, apoi grupurile *mod*, *folk-ul*, *muzica progresivă*, *jazz-rock*-ul, *cosmic-rock*, *disco*, *punk-music* ori *new wave* au fost maniere muzicale ce și-au disputat dreptul la supremație — pe perioade — obținîndu-l sau nu. Însuși faptul că ați exprimat, printre altele, și cuvîntul *retro* atestă caracterul rela-

tiv temporar al curentelor precedente. Acestea sînt de fapt niște fuziuni între gen și curent muzical, pe cînd opereta și musicalul sînt genuri propriu-zise. Dacă un curent muzical ține de o anumită perioadă (determinabilă cu oarecari aproximații temporale) și istoria muzicii ne oferă celebre exemple, genurile muzicale au rezistat acestor curente împrumutînd de la ele „haina epocii". Așa cum o orchestră — acum 200 de ani — interpreta un concerto grosso, ulterior o simfonie și mai recent un poem simfonic, la fel o operă buffa se înrudește cu opereta, ce, la rîndu-i, împrumută „haina epocii" actuale prin musical. Aș zice deci că aceste curente nu numai că nu vor distruge genul operetă-musical, dar îi vor conferi noi idei de construcție, noi modalități de expresie, de formă muzicală, de manieră de spectacol etc.

— *Care ar trebui să fie — după părerea dumneavoastră — rolul criticii de specialitate în arta spectacolului muzical ?*

— Așa cum ne-a obișnuit, critica de specialitate exprimă, conform unor principii de analiză contextul social și artistic al elaborării creatoare a unei lucrări, adaptarea ei condițiilor respectivei instituții, actului de compoziție regizorală, defalcarea pe compartimente a reușitelor și nereușitelor, nominalizări de referință ce au contribuit la reușita reprezentației și concluzii de ansamblu. Oricum, o analiză exhaustivă este imposibilă, astfel că se punctează laturi esențiale pentru fiecare capitol. Poate, fiindcă vorbim despre critică, să facem mai în glumă, mai în serios, o critică a criticii : dincolo de aspectul elaborat, științific al analizei competente „a posteriori", căreia cu greu îi poate scăpa ceva, critica ar trebui să se impună mai proeminent pe alt plan... de *invitare*, ca — încercînd o mai pronunțată forță de convingere asupra publicului spectator — să-l propulseze

spre sălile de spectacol prin mai dese și mai atractive critici de specialitate „a priori" față de un spectacol, astfel încît virtualul spectator de mîine seară să „intre în rol" și înarmat cu cunoștințe pe care deseori nu i le pune la îndemînă nici programul de sală, să simtă realmente curiozitatea febrilă și nerăbdarea de „a merge la teatru" încă de ieri.

— *Considerați deci că „vizita de-o seară" a cronicarului ar fi insuficientă pentru o reflectare complexă a unui act artistic?*

— Da, și poate că dacă cronicarul ar urmări procesul de elaborare al viitorului spectacol în diversele lui etape de pregătire, spectatorului i se vor deschide și alte orizonturi asupra unei noi piese și asupra interpreților ei. Spectatorii ar putea fi astfel incitați să cunoască mai în profunzime actul de cultură ce li se oferă, cu toate particularitățile sale. Iată un posibil rol al criticii de specialitate.

— *Ce înțelegeți prin a fi revoluționar — concept social-politic pregnant în perioada fierbinte pe care o parcurge poporul român — în artă sau mai precis în arta spectacolului?*

— A fi un bun profesionist, a fi un bun patriot, a simți și a transmite mesajul umanist al rolului pe care-l ai de interpretat în mintea și sufletul spectatorului, a-l convinge deplin că cele rostite sînt rodul inimii și minții și nu al vreunei memorări mecanice, a-l face să rîdă sau să se încrunte odată cu tine cel din scenă, a-l face conștient că nici muzica nu este străină de realitățile sociale, a-l „obliga de bună voie" să revină la *teatru* ca la un loc în care își poate „reîncărca bateriile" psiho-intelectuale, a-l convinge, ca, la rîndu-i să-i convingă pe alții, iată numai cîteva laturi prin care consider că artistul-cetățean se poate defini ca revoluționar. Alături de toate acestea, conținutul artei și me-

sajul său îl vor reliefa în conștiința maselor de spectatori ca pe o torță vie. Enescu spunea: *„esențial este să vibrezi tu însuți, spre a-i putea face pe alții să vibreze“*.

— *Sînteți unul dintre tinerii muzicieni ai Teatrului de Operetă. Ce v-ați dori în perspectiva profesiei dumneavoastră?*

— Considerînd că a fi un muzician complex presupune o multiplă specializare, caut și pe viitor să îmbin compoziția și dirijatul cu munca didactică și muzicologică. Ziua mea are ... 20 de ore de lucru, ce le dedic, în funcție de program, vieții artistice a Teatrului de Operetă, cu precădere corului, apoi coralei camerale „Juventus Carmen“, creației muzicale, tinerilor ce doresc să învețe arta dirijatului coral și studiilor muzicologice.

Perspective? Reușita în îmbinarea armonioasă a acestui volum imens de muncă la care am aderat în mod voit, conștient de inerentele dificultăți dar și cu totul fermecător în explorarea atît de pasionantă a universului Măriei Sale *muzica*.

Fericit e actorul care știe să transforme fiecare spectacol în eveniment.



— *SIMINA IVAN, sînteți una dintre interpretele care reprezintă în Teatrul de Operetă bucureștean* noul val. *Ce a constituit pentru dumneavoastră angajarea în această instituție în care activează foarte multe vedete ?*

— O mare surpriză ! M-am aruncat „cu capul înainte" în concursul organizat de Tea-

trul de Operetă, fără să mă gîndesc, fără să realizez că aş putea deveni colega Cleopatrei Melidoneanu, Constanţei Cîmpeanu, Danielei Diaconescu, Vali Niculescu. Nu realizam asta dar simţeam că trebuie să reuşesc, aşa cum trebuia să reuşesc la concursul de admitere la Conservator, care avea să se desfăşoare în ziua care urma concursului de la Operetă. Şi, după un şir destul de lung de nereuşite anterioare, am reuşit.

De abia atunci, în ziua în care directorul Teatrului m-a chemat şi mi-a spus că voi fi angajată, mi-am zis : „Stai, asta înseamnă că o să pleci din Timişoara, că n-o să mai cînţi în corul Operei, că o să fii acolo, pe scenă, singură, că viaţa ta o să se schimbe cu totul".

Mi s-a făcut frică şi m-am bucurat.

Şi m-am gîndit : „Ce rol o să-mi dea ?".

— *Cum aţi fost primită de colegele şi colegii dumneavoastră mai vîrstnici ?*

— Surpriza cea mai mare a urmat însă, după 1 septembrie 1982, data angajării mele la Teatrul de Operetă, cînd, deodată, mi-am dat seama că şi vedetele sînt oameni. Cînd mi-am dat seama că vedetele nu suferă de „vedetisme" ; că mi-au întins mîna şi m-au făcut să mă simt „de-a lor".

Asta au făcut-o toţi colegii mei. Fără excepţie. De la Tiberiu Simionescu, care mi-a dat primele noţiuni despre „cum se joacă la Teatrul de Operetă" şi pînă la Margareta Niculescu, care a venit la mine şi mi-a spus : „Eu sînt Margareta Niculescu, mă bucur că sîntem colege".

... Şi aşa, Constanţa Cîmpeanu a devenit „Tanţi", Cleopatra Melidoneanu a devenit „Mimi", Tiberiu Simionescu, deşi continuă să-mi dea preţioase sfaturi (şi bomboane) a devenit „Tiberiu".

... Şi aşa, în loc să fiu Cenuşăreasa, am de-

venit unul din „cei 40 de hoţi" de zîmbete şi lacrimi.

— *Paralel urmaţi şi cursurile Conservatorului de muzică «Ciprian Porumbescu». Ce vă oferă — în desăvîrşirea profesională — pe de o parte* şcoala, *pe de altă parte* teatrul *în care activaţi ?*

— Trebuie să vă spun, cu sinceritate şi tristeţe, că şcoala, mult rîvnita şcoală, îmi oferă prea puţine din cele ce le aşteptam.

Nu ştiu a cui e vina : a programei şcolare, a profesorilor, a studenţilor ? Cred că „vinovăţiile" trebuie împărţite (nu în mod egal totuşi).

Mi se pare nepermis ca un student la canto în anul III să aibă în orar două (2 !) ore de clasă de operă (adică de meserie) pe săptămînă. Studenţii-actori la I.A.T.C. au acest număr de ore (poate şi mai mare, nu sînt exact informată) pe zi. E normal, deci, ca absolvenţii care debutează pe scenele teatrelor muzicale profesioniste să fie mult sub nivelul care trebuie pretins unui cîntăreţ modern ? Poate sînt prea aspră, dar mă umileşte aproape comparaţia între un absolvent al secţiei „canto" şi un absolvent al secţiei „actorie", capabil — acesta din urmă — să se integreze unui colectiv actoricesc profesionist cu repeziciune.

Un exemplu concludent îl constituie *„Gala tinerilor actori"* de la Costineşti. Mă întreb, la o eventuală (şi de dorit) *„Gală a tinerilor cîntăreţi"*, cîţi dintre noi, studenţii de la „canto", am putea susţine un recital în concepţie şi interpretare proprie ?

Apoi, deşi sîntem în 1988 (nu în 1788 şi nici în 1888), mulţi, prea mulţi dintre colegii mei, văd orele de clasă de operă ca pe ceva auxiliar, deci văd actoria ca pe o componentă secundară a profesiei de cîntăreţ. Încă stau pe prim plan „vocea", „acutele". Comentînd cu colegii mei

un spectacol de operă, nu de puţine ori aud : „Mă ce *la bemol* a «ras» X, are o voce de sparge sala". Şi nu-mi rămîne decît să tac, să nu mai spun că X, cu tot *la bemolul* lui, e greoi, că îşi cîntă vocea dar, vai, nu ştie ce cîntă.

Revenind la subiect : nimic din ce, de bine, de rău, ştiu, nu ştiu numai de la şcoală (profesional vorbind). Tot ce am învăţat, am învăţat şi continui să învăţ în teatru. În teatru am învăţat să merg pe scenă (nu se învaţă la Conservator), să vorbesc, să gîndesc un personaj. Apoi, la Teatrul de Operetă am avut norocul să descopăr excelenţi pedagogi care m-au învăţat, cu cîtă sudoare (la propriu şi la figurat) se cîştigă fiecare pas spre PERSONAJ.

Conservatorul, la terminarea celor 6 ani, îmi va da o diplomă care va atesta că am „studii superioare". *Teatrul,* această Academie, îmi va da, cu fiecare rol realizat, cîte o „diplomă", care va atesta că sînt pe cale să devin „profesionistă".

Şi asta e, nu-i aşa, cel mai mare cîştig.

— *De ce v-aţi ales ca profesie* teatrul ?

— Nu ştiu. E ca şi cum aş fi întrebată : „De ce te-ai îndrăgostit ?" Răspunsul ar fi acelaşi. Nu ştiu.

Cred că profesiunea asta te alege ea, nu aşteaptă să fie aleasă. Altfel nu puteam trăi sau, în orice caz, trăiam mult, mult mai trist şi mai sterp.

E, poate, o moştenire „de familie" (mama a fost cîntăreaţă). Totuşi, ani de zile nu m-am gîndit că o să ajung pe scenă. Şi, deodată, prin clasa a X-a, am ştiut. N-am ajuns actriţă de teatru, cum visam atunci, ci cîntăreaţă (actoria a rămas însă, pentru mine, la fel de importantă).

Pentru teatru aş renunţa, cred, la orice, şi chiar renunţ la destule lucruri.

Nu mi se pare greu. Greu ar fi fără cabina

mea neîncăpătoare, fără praful din costume, fără scîndurile tocite ale scenei, fără transpirația care-mi curge pe spinare la un spectacol greu și, bineînțeles, fără public, pentru care în fiecare seară sînt „altcineva". Asta e rațiunea mea de a fi.

— *Ce înțelegeți printr-un* spectacol-eveniment ?

— „Spectacol-eveniment" — formulă magică. E seara cînd simți că „sar scîntei", că replicile sînt jocuri de artificii, că totul merge „în plin". Și asta fără vreun motiv aparent. Poate unul din actori e într-o formă deosebită și atunci toți ceilalți sînt antrenați în joc, poate publicul e mai receptiv ca în alte dăți, sau, pur și simplu „e ceva în aer".

Fericit e actorul care știe să transforme fiecare spectacol în eveniment. Nu întotdeauna se poate. Cîteodată — sînt fericită că foarte rar — vine plictiseala, blazarea, iar plictisul unui singur actor este de ajuns ca să năruie scene întregi, iar de aici, ca într-un joc de domino „cade" restul.

Spectacolul este pentru mine un eveniment pentru care mă pregătesc în fiecare zi. Clipa cînd mă așez în fața oglinzii pentru machiaj face parte din spectacol. Atunci începe *transformarea.* Nu cunosc clipă mai plină de vrajă decît aceea în care îmi încep machiajul pentru un rol nou. Întinzînd fondul de ten pe obraz mă întreb : cine o să apară în oglindă ?

Nu cunosc clipă mai mare decît aceea în care îmi șterg ultima urmă de grimă de pe față.

„Evenimentul" a luat sfîrșit, jucăria mea minunată mi-a fost luată.

Deci, cam asta ar fi „spectacolul-eveniment", spectacol pe care îl începi cu o anumită stare, cu o anumită nerăbdare și bucurie și după terminarea căruia simți golul lăsat în tine de personajul care a plecat, pentru a reveni în altă seară, la alt „eveniment" . . .

— *... ce v-ar putea nemulțumi la un spectacol de teatru muzical ?*

— De felul meu sînt veșnic nemulțumită. Mă „nemulțumesc" în primul rînd eu. Și apoi... multe, multe lucruri.

Spectacolul „de rutină", replicile „de serviciu", sufleurul care se aude pînă în fundul sălii, reflectoarele lipsă, decalajele muzicale...

Un actor care nu-și știe rolul e egal în vină cu inginerul a cărui neștiință face să se prăbușească un pod. Un actor care joacă „cu culisele" e la fel de condamnat ca cel care joacă „la public", făcîndu-i cu ochiul, adăugînd „cîrlige", făcînd bezele.

Cabotinul este, poate, cea mai rea „specie" de actor. Pentru că pervertește gustul publicului.

Mă nemulțumește spectacolul dezlînat, sau spectacolul care face concesii prostului gust de dragul „succesului" la public.

Mă încîntă spectacolele care „merg strună", în care fiecare om, de la vedetă pînă la cel care face figurație, își știe exact sarcinile.

Apoi, teatrul muzical presupune o perfectă coordonare între concepția muzicală și cea regizorală. În privința asta, nu sînt de acceptat „cacofoniile".

Nu e de acceptat o coregrafie care să pună în umbră solistul vocal, după cum nu e de acceptat o scenografie care să dezavantajeze interpreții.

E greu, e foarte greu, dar ce frumos și ce ușor pare totul atunci cînd e bine !

— *Se vorbește adesea despre* spiritul de echipă, *despre* inima colectivă . . .

— „Spiritul de echipă“ există, nu este doar un subiect de articol de fond. „Inima colectivă“ este o condiție „sine qua non“ în realizarea unui bun spectacol. Nu pot găsi altă comparație decît aceea cu o echipă de sportivi, în care toți jucătorii trebuie să se „simtă“ unul pe celălalt, să știe să-și „dea mingea la picior“ și să știe s-o „primească“.

Mărturisesc sincer și cu regret că, de foarte multe ori, eu n-am simțit „spiritul de echipă“ . . . .poate și datorită faptului că un spectacol are două și chiar trei distribuții.

În teatrul nostru el se face mai mult simțit în afara spectacolelor. Sîntem o „echipă“, ai cărei componenți știu să se ajute reciproc, să se înlocuiască la nevoie, există „jucători“ mai vechi, ale căror sfaturi sînt ascultate. Toate astea sînt foarte frumoase și nu cred că în toate teatrele pot fi întîlnite astfel de colective.

De ce, atunci, „inima colectivă“ nu bate în spectacol ? De ce replicile cad uneori în gol, de ce dirijorul nu simte întotdeauna „pulsul“ cîntăreților, de ce cade uneori cortina prea tîrziu sau prea devreme, fără ca cel care o „dă“ să „simtă“ publicul ? Nu știu. Să fie de vină oboseala, vechimea unor montări ? Probabil, da. Și, sigur, există și alte motive.

— *Cum credeți că se poate ajunge la un asemenea* spirit ?

— Cred că o „inimă colectivă“ presupune existența unei echipe de actori, dacă nu la fel de dotați (căci asta ar fi mai greu), cel puțin la fel de cuprinși de „flacăra“ de care se vorbește atît, la fel de „intrați în joc“, la fel de pătimași, la fel de *profesioniști*.

Și, în ultimă instanță, toate acestea pot fi ușor obținute prin lucrul intens la un spec-

tacol cu text scînteietor, cu muzică minunată, în decoruri şi costume perfect potrivite lucrării şi interpreţilor, cu interpreţi cu totul dăruiţi profesiunii lor, sub conducerea unui dirijor, a unui regizor şi a unui coregraf, perfect stăpîni pe concepţiile lor.

Deci, e simplu, nu ?

— *Ce obiective v-aţi propus în munca dumneavoastră de desăvîrşire profesională, ce vă nemulţumeşte încă, ce doriţi să retuşaţi, să cizelaţi, cu cine vă controlaţi ?* ...

— Primul obiectiv : să nu fiu niciodată plictisită de ceea ce fac.

În privinţa asta, cel mai greu „examen" îl constituie rolurile mici, personajele „care ascultă". Caut în ele să fiu mereu „pe fază", să nu-mi părăsesc personajul nici o clipă. Este un exerciţiu foarte bun. Găsesc că cel mai urît lucru e un actor plictisit.

Este arhicunoscut, spus şi răspus faptul că un artist învaţă mereu, că nu ştie niciodată totul despre meseria sa. Studiul vocii, studiul corpului, al dicţiei — sînt elemente de „igienă" elementară ale actorului, deci nici n-ar trebui pomenite.

Foarte important e să nu-ţi pierzi tinereţea spiritului, să nu încetezi să cauţi, să-ţi priveşti semenii ca pe nişte tipuri virtuale.

Desigur, „ochiul" din afară mă ajută să-mi ştiu defectele, să le repar cît se poate. „Ochiul" ăsta nu înseamnă pentru mine, în nici un caz, numai publicul. Cei mai preţioşi „ochi" sînt pentru mine colegii, adică oamenii de meserie. Cele mai preţioase felicitări sînt cele ale colegilor, atunci cînd simţi că sînt sincere. Tiberiu Simionescu a fost primul pedagog cu care m-am întîlnit la Teatrul de Operetă şi continuă să fie un preţios „observator" al evoluţiei mele.

Al doilea mentor al meu, cel care mi-a devenit prieten, este Constanța Cîmpeanu. Ea e „capul meu limpede". Ea mi-a dat cu o generozitate fără margini, poate cel mai drag rol al ei, mi l-a „dat" la propriu, pentru că mi l-a turnat în suflet și în minte picătură cu picătură. Iar îmbrățișarea ei de după debutul meu în *„Poveste din Cartierul de West"* nu poate fi echivalată de nimic, de nici un succes din lume.

— *Ce reprezintă* o premieră *față de spectacolele ce-i urmează, în viața unui teatru?*

— Premiera — moment emoționant, ca o primă întîlnire, flori, aplauze, succes cîteodată, alteori...

Premiera — punct „terminus" și punct de început. Sfîrșitul unui lung șir de zile de căutare și începutul unui lung șir de seri în care ar trebui ca această căutare să continue. „Ar trebui" pentru că nu se întîmplă întotdeauna așa. Am văzut premiera unui spectacol de teatru cu doi mari actori. Erau perfecți. Părea că nu s-ar mai fi putut adăuga nimic. Am văzut spectacolul după două luni. Erau „mai mult ca perfecți". Cei doi foarte mari actori, au adăugat ceva, ceva ce nu poate fi exprimat în cuvinte. Erau, dacă se putea, mai adevărați.

Mă întristez cînd îmi dau seama că uneori spectacolele noastre nu numai că nu cîștigă față de premieră ci, după un număr mai mare de reprezentații încep să-și piardă strălucirea. Își pierd din ritm, se „sar" numere muzicale (nu întotdeauna justificat), se adaugă „poante" proprii...

Desigur, fac o descriere aspră, poate nemeritată a unor spectacole ale Teatrului de Operetă. O fac din dragoste, din siguranța că *se poate* altfel, cu condiția să ținem cu toții la

fel de mult la acumulările de pînă la premieră și să ținem cu toții să le sporim încă.

Desigur, există seri în care spunem „azi am jucat ca la premieră", numai că ele n-ar trebui să fie „de excepție" ci „de fiecare seară".

— *Despre ce credeți că ar trebui să vorbească generației tinere* opereta contemporană ?

— Despre ce a vorbit întotdeauna tuturor „generațiilor tinere". Cu alte mijloace, mai moderne desigur, dar despre aceleași adevăruri și valori : iubirea, frumosul, adevărul, bucuria de a fi.

Nu cred însă că „opereta contemporană" există cu adevărat. Musicalul, din ce în ce mai răspîndit, se știe, nu e *operetă*. Iar operetele care se scriu, nu se scriu cu modalități cu adevărat contemporane. De aici și o oarecare „criză" a genului, constatată de mine, și nu numai : generația „operetei clasice" nu prea iubește musicalul, iar tînăra generație — și dintr-o slabă educație muzicală — nu iubește opereta clasică. Sigur, sînt și nenumărate excepții, dar ceea ce am spus înainte mi se pare un fenomen general.

Ce ar fi de făcut ? Răspunsul le revine creatorilor de operetă și musical.

Cei care le aduc pe scenă încearcă să-și modernizeze cît mai mult mijloacele, să „înviorreze" unele librete, iar noi, interpreții cîntăm și jucăm de toate, de la Offenbach la Țeicu (cu aceiași conștiinciozitate) și așteptăm cu drag *opereta modernă*.

— *În afară de marea dragoste pentru teatru mai aveți timp ...*

— Știu la ce vreți să vă referiți. Pentru un lucru așa de important, trebuie să rămînă timp. Și chiar dacă nu rămîne timp, iubirea continuă să existe undeva, într-un colț de suflet și fugi la ea atunci cînd ți-e greu.

Îi cer iertare iubirii mele ori de cîte ori o „uit" prea mult timp. Dar asta e, trebuie să știe că asta sînt și că trebuie să mă împartă cu cealaltă mare, copleșitoare iubire a mea, teatrul.

Ele, cele două iubiri ale mele, se ajută una pe alta să existe și amîndouă, împreună, mă ajută să trăiesc cînd, am mai spus-o, mi-e greu.

Iar visul meu este să trăiesc din iubire.

Cu peste 50 de ani în urmă, actorii, artiștii în general erau socotiți niște ființe bizare, extravagante, voit împinse de societate la marginea acesteia.



— *BIMBO MĂRCULESCU, care erau condi-țiile actorului pe vremea cînd v-ați început cariera?*

— Pe vremea cînd am făcut primii pași pe scenă, intrînd în lumea mirifică a teatrului — de care m-am simțit atras încă din copilărie,

adică cu peste cincizeci de ani în urmă — actorii, artiștii în general, erau socotiți niște ființe bizare, extravagante, voit împinse de societate la marginea acesteia.

Trupele particulare în care am jucat erau puține, repertoriul era precar, dar actorii erau pasionați de meseria lor și îndurau multe lipsuri și privațiuni pentru a putea supraviețui.

— *În ce trupe ați activat în această perioadă ?*

— Am debutat în trupa lui Lică Rădulescu de la Cinematograful „*Marna*“, cel care peste ani mi-a fost coleg și la Teatrul de Operetă, apoi, după un an, în trupa lui Titi Mihăilescu, la același cinematograf, iar după alți doi ani, am avut propria mea trupă la cinematograful „*Aida*“, unde am jucat pînă în 1945, cînd compozitorul Ion Vasilescu m-a angajat la Teatrul „*Savoy*“.

— *Povestiți cum se realizau spectacolele în aceste trupe . . .*

— Este prea mult spus că se realizau spectacole în aceste trupe.

De fapt decorurile sumare și rudimentare ni le făceam singuri, ca și majoritatea textelor, de altfel ; mai erau totuși unii autori care ne aduceau texte de revistă, pe care le luau de la Teatrul „*Cărăbuș*“ și „*Alhambra*“, după ce erau scoase de pe afiș. Într-o seară jucam la grădina „*Aida*“ un cuplet intitulat „*Tarzan în junglă*“. La pauză mă pomenesc în cabină cu Constantin Tănase — eu credeam că venise să mă felicite sau să mă angajeze la „*Cărăbuș*“ — care vroia să știe de unde am textul „*Tarzan în junglă*“. Zic : „*Cum de unde ? Am și eu autorii mei*“ ! El zice : „*Ce autori, mă Mitică ?*“. Eu zic : „*Eu sînt Bimbo, domnule director, poate este o greșeală*“ ! El zice : „*Nici o greșeală, mă, ăsta este textul meu, pe*

care n-am apucat să-l prezint în premieră. De mîine să nu-l mai joci". „Cum să nu-l joc, domnule director? Eu am dat bani pe el. Dați-mi banii înapoi și vă dau textul". „Mă, al naibi negustor ești tu, pe textul meu tot eu să-ți dau banii; lasă că aflu eu cine ți-a adus textul" ... și a plecat. Și, puțin de ici, puțin de colo, încropeam un astfel de „spectacol".

— *De fapt ce însemnau aceste reprezentații și cui se adresau ele?*

— Reprezentațiile durau circa o oră, aveau loc în pauzele dintre filme și se adresau marelui public, oameni nevoiași, în general tineret și oameni ai muncii din cartierele mărginașe.

— *Vă mai amintiți cumva vreo «scenetă» pe care ați interpretat-o în acele vremuri?*

— Bineînțeles. Prin 1944 eram încă militar și jucam la cinematograful „Marna" din Calea Griviței, dar cum nu aveam timp să ajung acasă să mă schimb de haine, veneam la cinema îmbrăcat militar și acolo mă schimbam în frac. Într-una din zile văd că nu mai am ciorapi negri. Ce să fac, timpul era scurt, trebuia să începem spetacolul și nu puteam să apar în frac și fără ciorapi; atunci mi-a venit ideea salvatoare. După cum am mai spus, ne făceam singuri decorurile și avînd tot felul de vopsele am găsit și o cutie cu vopsea neagră de apă; n-am mai stat pe gînduri și imediat mi-am vopsit picioarele cu negru, apoi am încălțat pantofii și ... totul părea perfect.

În seara aceea interpretam, cu un coleg, doi cheflii care stăteau la o masă și își spuneau „verzi și uscate". Sceneta se numea *„Tache și Mache"*; eu eram Mache, iar replica de poantă care se repeta era: — *„Măi nea Mache tot mai stăm? — Numai asta și plecăm".*

— *„Măi nea Mache-i ora 9“.*
— *„Să mai vină încă două“.*
Şi chelnerul mai aducea 2 pahare... cu apă! La un moment dat colegul meu răstoarnă din greşeală unul din pahare pe picioarele mele; eu n-am dat nicio importanţă şi am continuat textul cu o replică nouă.

— *„Chelner, să mai vină încă două, plus unul care s-a vărsat“.* Apoi am pus picior peste picior şi am continuat sceneta. Deodată aud un glas din sală: *„Nea, Mache, ţi s-au deşirat ciorapii ...“.* Cînd mă uit la picioare, erau aproape albe. Apa curăţase vopseaua. Mă ridic şi zic: *„Hai, Tache, să plecăm, că negustorul ăsta, în loc de vin, ne-a dat sodă caustică de mi s-au topit ciorapii“.* A fost un succes frumos şi de lungă durată, că doi ani cît am jucat la *„Marna“* toţi copiii din cartier, care nu lipseau de la nici o revistă, cum mă vedeau strigau *„Nea Mache, ţi s-au topit ciorapii...“*

— *Cînd credeţi că aţi făcut pasul hotărîtor pentru cariera dumneavoastră actoricească ulterioară?*

— Pasul hotărîtor l-am făcut odată cu angajarea la *„Savoy“.* Acolo am jucat prima dată în operetă, debutînd în *„Floarea din Hawai“* de Paul Abraham, apoi a urmat *„Bal la Savoy“* de acelaşi autor, apoi *„Eu şi frăţiorul meu“*, *„Lampagiul de altă dată“* şi opereta *„Cu lăutarii după mine“* de Puiu Maximilian, muzica fiind semnată de Ion Vasilescu. Ca parteneri i-am avut pe Horia Şerbănescu, Emil Popescu, Nicolae Gărdescu şi Dan Demetrescu.

— *Şi de ce, în cele din urmă, operetă?*

— De fapt, aşa cum am spus, am jucat operetă începînd din anul 1945, adică de cînd am trecut de la revista de cartier la teatrul din... centru. În anul 1948, cînd de fapt au luat fiinţă teatrele de stat, am fost angajat

la *„Teatrul Armatei“* din Calea 13 Septembrie, unde se juca tot operetă și unde am debutat în *„Pericola“* de Offenbach.

Iar în anul 1950, cînd s-a înființat Teatrul de stat de Operetă, m-am dedicat definitiv și irevocabil acestei instituții.

— *Ce lucrări de operetă v-au fost mai dragi?*

— Aceste lucrări sînt și cele mai reușite operete create după înființarea teatrului: *„Lăsați-mă să cînt“* și *„Lysistrata“* de Gherase Dendrino și *„Ana Lugojana“* de Filaret Barbu.

— *Care au fost partenerele cu care ați realizat cele mai mari reușite interpretative?*

— La *„Savoy“* am avut ca partenere pe talentatele actrițe Elena Burmaz, Sili Popescu, Cornelia Teodosiu și Florica Demion. La *„Teatrul Armatei“* și la *„Teatrul de Operetă“* am avut ca partenere pe Maria Wauvrina, Virginica Romanovschi, Cella Tănăsescu, Constanța Cîmpeanu, Vali Niculescu și Marica Munteanu.

Nu pot să nu amintesc aici și succesul deosebit care l-am avut împreună cu bunul meu prieten și marele actor care a fost Nae Roman, în opereta *„Vînt de libertate“* de Dunaevski, operetă pe care am jucat-o timp de 11 ani.

— *Credeți că, față de începuturile activității Teatrului de Operetă, spectacolele sale au evoluat?*

— Cred că teatrul nostru a avut o linie ascendentă în activitatea sa. Spectacolele au devenit în timp mai unitare și mai originale ca mijloace de expresie artistică. Dar și în trecut s-au montat spectacole de referință, realizate de Nicușor Constantinescu, Panait Victor Cottescu sau Jean Rînzescu, avînd în distribuție cîntăreți-actori de mare talent ca Ion Dacian, Sili Popescu, Virginica Romanov-

schi, Maria Wauvrina, Nae Roman, George Groner și mulți, mulți alții, dintre care unii mai activează și astăzi în teatru.

— *Ce considerați că lipsește repertoriului original actual de operetă?*

— Autorii și compozitorii care să o cunoască și să o iubească cu adevărat.

— *Ce v-a impresionat mai mult din istoria celor 38 de ani de activitate ai teatrului unde munciți și în prezent?*

— Entuziasmul cu care întreg colectivul Teatrului de Operetă a participat, în 1954, la realizarea spectacolului cu opereta „*Lăsați-mă să cînt*". Îmi aduc aminte cu mare emoție de acea perioadă. Ea corespunde cu un moment deosebit al vieții mele. La repetiția generală, cînd am apărut pe scenă, Gherase Dendrino, în fruntea orchestrei, a intonat „*Mulți ani trăiască!*" În ziua aceea se născuse Anca, fetița mea!

Teatrul influențează atît lumea interioară a interpretului cît și pe cea a spectatorului, îmbogățindu-i spiritual, dînd noi dimensiuni experiențelor lor de viață. Arta este un „miracol" care deschide minții și sufletului omenesc orizonturi nebănuite.



— *CLEOPATRA MELIDONEANU, ați visat în copilărie că veți deveni una dintre cele mai îndrăgite interprete ale Teatrului de Operetă?*

— Cînd mă gîndesc la copilărie și la visele ei mi se pare că deschid o cutie vrăjită. Da, visam să cînt pe scenă, visam lumina feerică

a reflectoarelor și ceva nedefinit, ameţitor... ecourile muzicii, ale valsului, neasemuitului vals!

— *Care considerați că sînt datele care au contribuit la afirmarea dumneavoastră ca o personalitate a operetei românești?*

— Datele mele sînt credința adîncă în adevărul scenic și sinceritatea cu care încerc să ajung la „inima" publicului și, bineînțeles, multă, multă muncă.

— *Ați afirmat... și multă muncă. În afară de munca de pregătire individuală, ce oameni de teatru v-au îndrumat în profesie?*

— Drumul meu de început a fost luminat și îndrumat de minunatul artist, partener și profesor, maestrul Ion Dacian.

Îi aud și astăzi șoapta, îndemnul, aprobarea sau dezaprobarea pe care învățasem să i le citesc în ochi. Un spectacol cu maestrul Dacian era o lecție de actorie, de canto și de dăruire autentică. Trăia pentru scenă și credea în fiecare cuvînt pe care îl rostea, cerînd același lucru partenerului său.

Primul rol pe care l-am învățat sub îndrumarea sa a fost cel din *„Prințesa circului"*. Repetam în fiecare dimineață și în fiecare seară în care nu jucam, împreună cu neprețuita noastră corepetitoare, Edith Huzly. Era primul meu rol „mare" de primadonă. Aud și astăzi îndemnurile maestrului: *„În primul rînd* — dicțiunea — *este politețea artistului și a cîntărețului. Nimic nu valorează dacă publicul nu înțelege cuvîntul pe care l-ai spus. Apoi,* chipul *să nu fie crispat; oricît de greu ți-ar fi... ține capul sus, semeț ca un cal de rasă... zîmbește! Opereta e un zîmbet"...*. Dar în seara debutului nu mai știam nimic, tremurau și florile de pe rochia mea. Deci:

dicțiune, zîmbet... indicațiile mi se învălmășeau în minte. A apărut maestrul în impecabilul său costum alb cu fireturi, sigur pe el, cu un zîmbet cald, sincer și liniștitor. Mi-a spus că în acea seară nu trebuie să existe nimic altceva în gîndul meu decît credința că sînt Lidia — prințesa circului — care nu are nimic comun cu emoțiile și sentimentele mele particulare. Cîtă dreptate avea!

Vorbind mai departe despre oamenii care m-au îndrumat în profesie, nu pot să-l uit pe maestrul Nicușor Constantinescu și pe libretistul Vasile Timuș. De asemenea, exemplul pe care l-am avut prin prezența frumoasă și grațioasă a sopranei Sili Popescu, desăvîrșită primadonă, prilej de încîntare la fiecare apariția a sa. De altfel, întreaga generație de artiști, care cuprindea pe George Groner, Nae Roman, Maria Wauvrina, Virginica Romanovski, Silviu Gurău și veșnic tînărul Bimbo Mărculescu, rămîne pentru totdeauna în mintea celor care au avut bucuria de a-i vedea pe scenă.

— *Evocați-ne debutul dumneavoastră pe scena Teatrului de Operetă.*

— Timidă și deloc îndrăzneață, am apărut în teatru cînd se repeta pe scenă *„Rose Marie"* de Friml. Mi se încredințase rolul Wandei — o tînără indiană — rol interesant și original. Mă sințeam copleșită de tot ce era în jurul meu. Toți colegii mei erau atît de siguri pe ei, aveau glasuri atît de frumoase și erau atît de talentați... iar eu căutam, căutam încă linia rolului. După multe strădanii am reușit să-l „găsesc". Eram fericită! Dar în ziua în care am fost trimisă la croitorie pentru proba de costum, nu știu de ce emoția mea a atins punctul culminant. Chiar în timpul probei îmi făuream planul să fug cu un tren undeva, departe, într-un colț de țară.

Totuși, în seara premierei, Wanda era pe scenă și auzea pentru prima oară în viața ei . . . aplauze !

— *Care a fost rolul care v-a consacrat ?*

— Rolul care se spune că m-a consacrat este cel al Elizei Doolittle din „My fair Lady". Distribuirea mea în acest rol a fost îndelung comentată ! Cum putea o primadonă să facă și comedie ? Ce îndrăzneală ! Nimeni nu credea în reușita mea în afară de maestrul Ion Dacian, regizorul spectacolului și interpretul profesorului Higgins. Mărturisesc că și sufletul meu mereu neîncrezător era neliniștit în orele acelea. . . . Ochii Elizei Doolittle nu mai priveau decît la profesorul ei care avea s-o învețe că reușita înseamnă muncă și credința adîncă în ceea ce înfăptuiești.

— *De ce credeți că vă iubesc spectatorii ?*

— E o taină pe care nu am încercat să o descifrez !

— *În cele 3 turnee efectuate în anii 1978, 1979 și 1982 de către Teatrul de Operetă în Italia, ați fost răsplătită — ca de altfel întreaga trupă — cu îndelungate ovații și aplauze de către fierbintele public al peninsulei. Care credeți că au fost «cauzele» acestui mare succes al Operetei bucureștene și bineînțeles și al Cleopatrei Melidoneanu ?*

— Teatrul de Operetă a avut mari succese în aceste turnee. De ce ? Pentru că acest teatru are oameni minunați. Ei au purtat toate trăsăturile fierbinți și pline de poezie ale poporului nostru și le-au redat cu emoție și adîncă vibrație artistică în cîntecul lor. Succesele Teatrului de Operetă în aceste turnee au fost adevărate triumfuri.

— *Îmi permiteți să afirm că dacă vă bucurați de stima tuturor colegilor din teatru, aceasta se datorește și modestiei care vă caracterizează ? A fost această trăsătură*

a caracterului dumneavoastră un impediment în calea afirmării artistice?

— Eu cred că mîndria, orgoliul nu au ce căuta în sufletul unui artist. Viața noastră este un lung examen. De fiecare dată sîntem în fața publicului pentru „prima oară". El este cel care decide dacă avem motive sau nu să fim mulțumiți de noi ... pînă la următorul spectacol. Cred că este și o problemă de structură. Dacă am să-mi fac o laudă din modestia mea, ea se va transforma în ... vanitate. Oricum, pe scenă am încercat întotdeauna să mă transform, să împrumut personajului meu alte „date" și alt caracter.

— *Credeți că egoismul, invidia, resentimentele sînt date proprii lumii actoricești?*

— Nu cred că sînt date proprii numai lumii actoricești, ci lumii în general.

Invidia, egoismul, resentimentele, afectează în primul rînd — și în modul cel mai grav — pe cel în cauză, care devine astfel propriul său „adversar".

Cred că un artist adevărat trebuie să fie generos și echilibrat!

— *Credeți în puterea* teatrului *de a influența, pe de o parte, lumea interioară a interpretului, iar pe de altă parte, pe cea a spectatorului?*

Desigur că teatrul influențează atît lumea interioară a interpretului cît și pe cea a spectatorului, îmbogățindu-i spiritual, dînd noi dimensiuni experiențelor lor de viață. Arta este un „miracol" care deschide minții și sufletului omenesc orizonturi nebănuite.

Interpretul preocupat de viața noului său personaj va trăi o nouă experiență. Spectatorul, la rîndul său, va participa la „povestea" interpretului, va rîde și va plînge odată cu el. Și astfel se deschide poarta către o nouă lume.

— *Să încercăm că privim și în viitor. Ne puteți spune ceva despre relația* muzică-copil ?

— Copiilor trebuie să le formăm o educație muzicală indiferent de profesia pe care o vor avea. Vor înțelege altfel matematica, biologia, astronomia, dacă vor asculta și vor vibra la armonia sunetelor. Vor înțelege că muzica înseamnă „iubire", că, așa cum remarca Wagner, „*muzica nu poate înceta niciodată să fie cea mai înaltă și cea mai eliberatoare dintre arte*". Nu-i putem priva pe copiii noștri de această „minune". Se impune o grijă delicată de a forma și contura sensibilitatea lor pentru muzică, pentru frumos !

— *Și, în încheiere ... cum o priviți pe Cleopatra Melidoneanu, în afara orelor de activitate în teatru ?*

— Cu un surîs îngăduitor ... e o gospodină foarte modestă, dar perseverentă ! În schimb, o mamă iubitoare pentru copilul ei și pentru toți copiii lumii !

Comedia! Este o latură a simțirii umane, o trăire, o concepție. Este a omului, a vieții.



— *VALI NICULESCU, de ce v-ați ales profesiunea de actriță?*

— Nu mi-am ales profesiunea de actriță, ci pe cea de cîntăreață.

De mic copil aveam multe aplicații: la desen, la dans, la literatură, ultima a apărut vocea... și am dorit să cînt. Acest gest omenesc, superb, mi-a plăcut să-l fac de copil, dar au existat și condiții materiale... o voce, o profesoară, o conjunctură, o luptă.

— *După absolvirea Conservatorului ați activat o perioadă scurtă pe scena Operei Române, apoi o dragoste strînsă v-a legat destinul de Opereta bucureșteană . . .*

— După absolvirea Conservatorului am fost încadrată la Opera Română, împreună cu alți cîțiva colegi. Director era Panait V. Cottescu, un mare iubitor al tineretului. Eram prima generație angajată prin repartiție guvernamentală. Am dat apoi și un examen și am primit roluri. Roluri mici, în diverse opere, primite însă cu bucurie și lucrate cu pasiune. Principalul era că jucam alături de cei mai mari cîntăreți români. Veneam la teatru seară de seară și îi ascultam, erau seri de neuitat. Diminețile asistam la pregătirea diverselor spectacole. Așa s-a făcut că am prins repetițiile premierei operei *„Oedip“* de George Enescu. Dirija Silvestri, regiza Rînzescu și cînta Ohanesian. Aveam permanent în urechi vocile de aur ale cîntăreților Valentina Crețoiu, Ioana Nicola, Arta Florescu, Valentin Teodorian, Dinu Bădescu, Șerban Tassian, Nicolae Herlea, Ionel Tudoran, Zenaida Pally etc., etc..

Perioada restrînsă de patru ani, în Opera Română, a fost pentru mine, pentru sufletul meu, domiciliul meu în Olimp, unde, alături de zeități superbe, ardeam focul dragostei dintîi — muzica — în învelișul ei cel mai desăvîrșit.

Nu o dragoste m-a legat la început de Opereta bucureșteană, nu, ci însăși destinul meu îndreptat de alții spre această instituție. Aici, încetul cu încetul, am ridicat privirea spre mîna care mi se întindea prietenoasă de către sora mai mică a operei, *opereta*. Greu a fost să încep să iubesc genul, pentru ca apoi

dăruindu-mă pentru a doua oară cu tot elanul tinereții și cu toate cunoștințele cîștigate, să-mi recîștig încrederea în forțele mele și în cele din urmă și simpatia publicului.

În colectivul de aici, oamenii erau mai calzi, erau foarte plăcuți, simpatici, puși pe glume și farse. Toți erau talentați — talentul artistic îi adunase pe toți în același loc de muncă și nu calitățile vocale în special.

O parte foarte mare dintre colegi m-au simpatizat, m-au încurajat, m-au sfătuit de bine. Acest lucru m-a ajutat foarte mult și am început să înfloresc. Un artist care trebuie să lupte în permanență cu greutățile pentru afirmare, nu zic că nu devine un rezervor de forță și dîrzenie, dar unul care este încurajat, dă roade și mai multe și mai dulci.

Mi-aduc aminte cît de rușine (nu greu) îmi era să spun proza. La primele repetiții cu Adela din *„Liliacul"*, pe care le-am făcut cu Toni Buiacici, îmi era imposibil să demarez. Trebuia să-l întorc pe dînsul cu spatele sau eu mă așezam cu fața spre un perete ca să spun primele replici. Eu care, în Conservator, exprimam cu atîta ușurință sentimente diverse și profunde prin muzică, mă jenam rău de tot să mă exprim prin vorbire. Și iată că pînă la urmă am ajuns și actriță!

— *Sînteți o fire imaginativă, o căutătoare ferventă de soluții scenice, o nemulțumită care-și cizelează mereu relieful interior și exterior al rolurilor. Cum v-ați împăcat cu rigoarea pe care o impune totuși actul teatral?*

— Numai cine nu cunoaște rigoarea execuției unei lucrări muzicale, execuție care pretinde cunoașterea foarte amănunțită și respectarea actului de creație muzicală, numai acela trebuie să învețe din nou rigoarea actului teatral. Nu, eu sînt o riguroasă. Întotdeauna încep prin a învăța tot ce este tehnic

în însușirea unui rol, mă refer la desenul melodic, textul, dansul, nuanțele ce reies din analiza situațiilor date sau a relațiilor cu partenerii și abia apoi îmi dau drumul la imaginație... Întîi încerc să pricep și să-mi însușesc ceea ce a exprimat autorul, pe el îl caut întîi, dacă-l găsesc, merg mai departe pe firul gîndirii sale; dacă nu, am ce găsi, abia atunci încerc eu să imaginez. Cred că asta înseamnă respect pentru artă și creator și descoperirea stilului piesei respective. Întotdeauna, într-un spectacol ești o rotiță a angrenajului general, în strînsă dependență cu alte rotițe ale angrenajului general. Trebuie să respecți traiectul pe care ți-l conturează regizorul în universul punerii lui în scenă. El îți dă dimensiunile mișcării de revoluție (dacă ți le dă) dar pe cele de rotație le hotărăști tu în amănunțime. Aici mi-am găsit eu posibilitatea de a mă „juca", de a inventa în permanență, de a sonda în adîncimea trăirii artistice. Aici am fost liberă și nimeni nu a știut că în această sferă eu mi-am găsit resursele de a fi mereu nouă și proaspătă, indiferent că jucam pentru a suta oară un rol.

— *Din importanta galerie de roluri pe care le-ați întruchipat, ce personaje v-au atras mai mult? Și de ce?*

— Am jucat multe roluri, dar personajele care m-au atras mai mult au fost acelea care nu mi-au venit mănușă, adică nu mi-au fost la îndemînă. Acele personaje pe care a trebuit să mi le construiesc încetul cu încetul, atît în ce privește vocea, structura interioară, cît și felul de exteriorizare propriu personajului. Un exemplu de asemenea rol a fost *Silvia.*

Aceste personaje, rămînînd pentru mine o căutare permanentă și o preocupare permanentă pentru cizelare, mi-au fost cele mai dragi.

— *Ați avut și modele pe care le-ați urmărit din umbra culiselor?*

— Da, am avut modele pe care le-am urmărit, dar eu mi-am creat un model „special" compus din Sili Popescu și Virginica Romanovski la un loc. Nu le urmăream din umbra culiselor, ci din sala de spectacole, unde încercam să intru în lungimea de undă a simțirii lor, lăsîndu-mă furată de măestria lor artistică; emoționată și fermecată, mă îmbogățeam. Le iubeam pentru calitățile lor și de aceea am preluat din unda lor de vibrație artistică.

— *Ce înțelegeți prin comedie și cum reușiți să vă incorporați ei pentru folosul deplin al spectatorilor?*

— Comedie! Este o latură a simțirii umane, o trăire, o concepție. Este a omului, a vieții. Nu vreau să dau definiții; eu am gustat comicul și l-am putut reda dintotdeauna fără să teoretizez *ce* și *cum*. Oricum, în ajutor mi-a venit întotdeauna *joaca*, propria mea desfătare cu personajul sau situația în care m-am aflat pe scenă.

— *Aveți trac, emoții, în clipele premergătoare apariției pe scenă?*

— Am emoții întotdeauna înainte de a intra pe scenă. De aceea mă pregătesc foarte bine. Emoțiile însă îmi sînt dragi! Ele au rupt de fiecare dată legătura cu viața mea personală zilnică și m-au ajutat (dragele!) să mă sensibilizez, să intru în contact cu personajul și cu starea necesară acestui personaj.

— *Ce înseamnă pentru dumneavoastră spirit de colegialitate într-o instituție de teatru?*

— Colegialitate într-o instituție de teatru ar însemna după mine cam următoarele: înțelegînd că talentul este o floare rară și că toți colegii ar putea să o poarte în suflet, să

dăm tuturor colegilor prilejul şi condiţiile necesare care să-i facă să creeze ceva nou şi personal. Unii au nevoie de mai mult timp, alţii de mai puţin. Cei care nu dau roade, trebuie să treacă în altă grădină.

— *Credeţi că* opereta *are un anume public al ei sau se poate adresa unei arii largi de spectatori ?*

— Opereta are un anume public al ei dar *ar trebui* să se adreseze unei arii largi de spectatori.

— *A existat vreun moment care astăzi vi se pare cel mai emoţionant din cariera dumneavoastră ?*

— În cariera mea au existat nenumărate momente care azi mi se par emoţionante. Dureros — emoţionant mi s-a părut clipa cînd a încetat din viaţă George Hazgan, în cabină, în timpul spectacolului, iar eu, cu lacrimile şiroind pe obraz, călcînd în picioare cel mai sincer şi profund sentiment omenesc ce mă copleşea, am jucat comedie, făcînd lumea să rîdă.

Emoţionant a fost şi atunci, după cutremur, în 1977, la cîteva zile, cînd total zdruncinată de ceea ce trăisem, fără dorinţa de a mai face ceva în viaţă, a trebuit să intru în scenă. Cînd am văzut în sală cîteva sute de spectatori, desigur şi ei trişti, am realizat că rolul meu în societate trebuie să se manifeste şi că trebuie să-i înveselesc pe acei oameni necăjiţi şi speriaţi. Mi-am călcat în picioare propria mea nenorocire şi am făcut toate năzbîtiile posibuie să-i înveselesc pe acei oameni necăjiţi şi mine, pentru două ore, ororile prin care trecuseră.

Emoţionant a fost şi cînd, chemată de conducerea Operei Române, după 15 ani, să înlocuiesc o colegă bolnavă în *„Răpirea din Serai"* de Mozart, m-am trezit în scena aceea

atît de dragă, de frumoasă, sonoră ca un instrument prețios, reușind să reînnod firul dragostei mele de odinioară și să cînt fără greșeală rolul Blondei. Eram cu adevărat fericită și mă emoționez de cîte ori îmi amintesc.

— *Care a fost partenerul dumneavoastră preferat și de ce ?*

— Partenerul meu preferat a fost George Hazgan, dar ar fi putut deveni și Ion Dinu. Amîndoi aveau darul de a *primi* dar de a și *da*, în timpul spectacolului. Erau generoși cu talentul lor și față de parteneri și față de spectatori.

— *În teatrele muzicale există obiceiul — datorită unor cerințe specifice — de a se lucra cu două sau chiar trei distribuții. Cum devine munca pentru realizarea unui rol, atunci cînd ești distribuită cu altă colegă pe același rol ?*

— Munca devine foarte plăcută atunci cînd ești în distribuția întîia și ai toate condițiile de însușire a rolului, inclusiv participarea la momentul „croială". Atunci regizorul croiește rolul în contextul general ținînd seama de „stofa" pe care o ai tu. Actorul care vine în a doua sau a treia distribuție și care participă la croială stînd pe tușe, asistînd în sală, are două căi de ales :

— ori îmbracă haina pe care a croit-o regizorul cu stofa colegei care repetă,

— ori se dă cu capul de pereți să găsească alt model care să se potrivească cu stofa pe care o are. Oricum se alege cu cucuie, deoarece pentru el nu mai există nici timp, nici răbdare pînă la premieră, iar el, săracul, este tributar, de obicei, celor pe care îi privește zilnic în repetiții.

Două sau trei distribuții sînt necesare, dar faptul în sine rămîne... o calamitate.

Un teatru bineînţeles că nu trăieşte fără vedete, fără capete de afiş, dar membrii acestei minunate colectivităţi trebuie să ştie şi să înţeleagă ceea ce înseamnă primordialitatea interesului general faţă de cel individual pentru reuşita actului final, spectacolul.



— *LILIANA PAGU, ce este o vedetă?*

— Ce este o vedetă? Dificil de răspuns... dar cred că persoană care se identifică cu această noţiune a reuşit cel mai mult să-şi apropie semenii, să-i facă să o admire, să o

iubească, să-i dorească prezența pentru ca ea să le dăruiască frumosul, binele... Este ca acel erou care, desprinzîndu-și inima din piept, și-o poartă ca pe o torță. Trebuie să mai adaug că o vedetă reprezintă un exemplu pentru cei din jurul său și de aceea are o mare răspundere. Mai cred că a te impune în atenția generală implică însușiri deosebite... de aceea vedete devin nu numai artiștii, dar în special ei.

Mi-e greu, dar trebuie să spun că vedetele sînt uneori și... făcute, nu numai născute! Radioul, Televiziunea, Electrecordul, Cinematografia, nasc zilnic și susțin vedete și „vedete".
Afișe, programe, fotografii, discuri, autografe, etc., sînt o parte din recuzita care impune cultul acestora, dar undeva se discerne aurul de nisip. Unde ? În judecata celor mulți, a spectatorilor și auditorilor. Aceștia acceptă doar unele vedete iar pe altele le refuză. Care e diferența ?... Este „ceva" mai greu de explicat în cuvinte. Probabil că intervine gustul, educația publicului, dar cred că, mai presus de toate, valoarea autentică a interpretului.
Munca mea — cea văzută de spectatori — se desfășoară pe scenă doar două-trei ceasuri pe zi, respirînd împreună cu cei care mă privesc și mă ascultă, pentru care ard, fiindcă la drept vorbind fiecare întîlnire cu publicul „mă costă" ! Mi se întîmplă des să mi se zîmbească cu simpatie pe stradă, atunci cînd sînt recunoscută, uneori mi se oferă flori sau mi se cer fotografii cu autograf. Mi se spune că am fost văzută în cutare spectacol sau că am fost „grozavă" într-o emisiune TV... Odată, pe Calea Victoriei, m-am trezit luată în brațe și sărutată de o bătrînică. Ce poate fi mai frumos ? Aș fi ipocrită să nu recunosc că mă bucură acest răspuns la ceea ce dăruiesc eu celor pentru care trăiesc. Poate că totuși sînt și eu o vedetă... Dar cred că mai am încă multe de

spus. Altfel, sînt un om obișnuit, puțin distrat, foarte neîndemînatic și mai ales veșnic nemulțumit de timpul care fuge, de comoditatea mea, de faptul că nu reușesc să fac atît cît doresc de multe în profesiunea mea.

— *Și ce credeți că reprezintă* vedetismul ?

— Este o maladie care mai bîntuie uneori... Mă gîndesc în primul rînd la „vedetele" muzicii ușoare... (e mai ușor să te uiți in grădina vecinului). Care, cum are un firicel de voce, o înfățișare mai mult sau mai puțin atractivă, știe două-trei cîntece, se vrea și se luptă să devină vedetă. Aspiranții și aspirantele la această glorie privesc cu ochi surîzători numai partea roză a lucrurilor și dacă pentru un moment au reușit să facă primul pas, se consideră deja vedete. De aici începe maladia.

O lansare TV nu înseamnă întotdeauna un act artistic viabil, ba chiar poate deveni un început de contaminare cu vedetism. Și ce e mai curios, cu cît actul artistic comis are o mai mică bază de talent și profesionalism, cu atît îngîmfarea devine mai mare. Sînt de acord cu încurajarea și propulsarea talentelor autentice, dar în același timp cred că uneori sita valorilor a căpătat ochiuri prea largi, care permit trecerea impurităților. De maladia vedetismului nu suferă însă numai domeniul muzicii ușoare... Un teatru, bineînțeles că nu trăiește fără vedete, fără capete de afiș, dar membrii acestei minunate colectivități trebuie să știe și să înțeleagă ceea ce înseamnă primordialitatea interesului general față de cel individual pentru reușita actului final — *spectacolul*. Cînd ești foarte bun îți este necesar un colectiv pe măsură și invers : un colectiv excelent, pretinde ca membrii săi să fie la un numitor comun pe plan valoric, orice notă discordantă ducînd la dezechilibru.

Falsele vedete sînt încet, încet, respinse, căci cine încearcă cu orice preț să se impună nu trezește decît... compătimire. Antidotul vedetismului? Grăunța de luciditate care în orice moment al carierei îți spune sincer unde te afli, cît ai reușit, cît nu și, mai ales... unde să te oprești. Și, bineînțeles, exigența maximă a mediului în care activezi.

— *Cum credeți că ar trebui folosite diferitele generații de interpreți existente într-un teatru?*

— Omul potrivit la locul potrivit, dar aș mai adăuga... și la timpul potrivit. Este o sarcină grea și delicată a folosi armata artiștilor dintr-un teatru, mai ales într-un teatru care, de la sine înțeles, este un teatru de vedete... mai mari sau mai mici. Socotesc că distribuirea diferitelor generații este o problemă dificilă pentru că sînt unele talente care izbucnesc arzînd într-o vîlvătaie, chiar de la începutul carierei, stingîndu-se repede dacă nu li se dozează judicios evoluția, iar alte talente care merg crescendo, fiecare pas făcut marcînd încă o treaptă de afirmare artistică. Ceea ce mi s-a întîmplat mie este elocvent... și cred că nu întîmplător. Am fost „descoperită" după terminarea Conservatorului, fixîndu-mi-se la Teatrul muzical Brașov un debut de probă în rolul Silvia din opereta cu același nume. Proba a fost concludentă, fiind angajată. Pe scena din Brașov am interpretat apoi și alte roluri ce puneau probleme — Ana Eliza din *„Paganini"*, Madeleine din *„Bal la Savoy"*, Hannerl din *„Casa cu trei fete"*, Hanna Glavary din *„Văduva veselă"*, precum și rolurile principale din operetele românești *„Rodica"* de Norbert Petri și *„Se mărită fetele"* de George Grigoriu. Transferîndu-mă la București în 1976... am luat-o de la capăt. Cu roluri mai mici, unele chiar de alt gen decît făcusem pînă atunci. Nu mă

regăseam. Toată această nouă perioadă mi-a folosit însă enorm. Mi-am dat seama că nu dimensiunea rolului contează ci interpretarea. De aceea, cînd în 1984 am fost distribuită în „*Silvia*", pe rolul principal, l-am privit cu alți ochi, maturizați, cu o altă încărcătură psihică și altă pondere vocală. Fiind distribuită în continuare pe roluri de mare întindere, mi-am dat seama cît m-am „disciplinat" artistic în abordarea lor. De aceea cred că în viața unui artist trebuie să existe și roluri de mai mică întindere, ele eliberîndu-l de balastul micilor orgolii. Pentru că m-ați întrebat de diferitele generații de interpreți din teatru cred că trebuie să se țină cont că în cariera unui artist există trei etape distincte: afirmarea, dezvoltarea și apusul... fiecare dintre noi le parcurgem absolut pe toate, trecînd pe rînd din generație în generație. În consecință, artiștii trebuie folosiți corespunzător etapei în care se află, cu multă înțelegere nu față de orgoliile lor, ci față de sufletele care pot fi foarte ușor rănite. Aș vrea să mai adaug că în folosirea judicioasă a generațiilor de artiști dintr-un teatru, un rol esențial îl au climatul de muncă și tinerețea psihică a colectivului.

— *Cum vă pregătiți pentru seara de spectacol?*

— Pentru spectacol se trăiește cu o grijă permanentă. Vreți să aflați deci ce se întîmplă cu mine într-o zi de spectacol... Mă trezesc dimineața pe la ora 8,30 (cînd joc seara), iar în zilele cînd am matineu la 6,45. Fac un sfert de oră gimnastică (mai ales respiratorie), apoi alerg 5—10 km cu bicicleta... de cameră. În timp ce-mi beau „cafeluța" (ditamai cana cu lapte), parcurg textul și partitura rolului. Urmează cîteva vocalize în acompania-

ment de papagali! Cei doi papagali ai mei țin cu orice preț să mă pună în inferioritate, mai ales cel verde, Chiriac, care are un auz muzical deosebit. Urmează apoi „bucătăria"... adică pasajele dificile din partitură. După aceea îmi văd de treburi ... și cîte probleme „de toate zilele" nu au și artiștii!... Ca toți oamenii! Uneori ne este sufletul negru, dar seara trebuie să rîdem din toată inima. Sînt zile în care programul îmi este divizat ceas de ceas, minut de minut, dar atunci cînd seara sînt artistă, tot ceea ce fac în timpul zilei, fac cu gîndul la spectacol, la datele personajului ce urmează să-i dau viața seara. În apropiere de spectacol, pe la ora 17, întorc acele unui ceasornic imaginar și încerc să mă strecor în pielea personajului. Mi se spune că atunci se întîmplă ceva cu mine... devin altfel, parcă sînt în alertă... parcă mai dificilă, nu se mai poate discuta cu mine. Pe la ora 18 încă o vocaliză... atmosfera din cabina teatrului, machiajul, pieptănatul, oglinzile, lumina ... mă fac să pătrund într-o lume unde pentru două ceasuri uit de Liliana Pagu. Și sus cortina!

E o mare bucurie cînd văd sala arhiplină și spectacolul decurge frumos, rolul „îmi vine" și publicul aplaudă îndelungat.

— *După căderea ultimei cortine urmează liniștea și odihna mult dorită?*

— Nici gînd. De abia atunci sînt mai vioaie, mai lucidă! Sigur că orice spectacol „rupe" o bucățică din mine. După unele reprezentații mă simt stoarsă ca o lămîie ... dar nu pot dormi. Nu mi-e foame, nu mi-e sete. Mă simt cocoțată în vîrful unui munte și nu mai am forța necesară să-l cobor (uneori poate nici nu am chef... e prea frumoasă panorama, acolo sus!). Și atunci citesc sau dacă nu sînt mulțumită de spectacol, mă las copleșită de gînduri și mă cert cu mine însămi. Ca să mă calmez ... mă

apuc din nou de citit pînă cînd în jurul orei două reușesc să adorm.

— *Pentru o interpretă de teatru muzical, de mare preț este ținuta fizică. Cum se realizează această* condiție *în programul dumneavoastră de muncă individuală?*

— Trebuie să fim frumoși... cu orice preț frumoși! Dar cum? N-am să insist asupra regimului alimentar, cu multitudinea rețetelor de slăbit, nici asupra echilibrului psihic, care trebuie păzit cu sfințenie, nici asupra celor 6—7 ore de somn care trebuie respectate și de preferință... fără vise, condiții absolut necesare unei siluete frumoase. Recomand 15 minute de gimnastică dimineața, cu exercițiile de respirație necesare. Nu uitați să admirați albastrul cerului, verdele crud al copacilor sau albul zăpezii. Țineți-vă drept ca bradul. Consultați zilnic cîntarul și încercați să rămîneți prieten cu el. Nu strică nici alergările, înotul, sauna, vibromasajul. Nu uitați să rîdeți... Cu un dram de voință... poți fi frumos.

— *În afara spectacolelor susținute pe scena bucureșteană, ce alte activități de ordin profesional mai aveți?*

— Înregistrări pentru Radio, Televiziune, Electrecord, susțin recitaluri sau spectacole în alte instituții, colaborez cu orchestrele filarmonicelor din țară. W. Faulkner spunea: „*Ești fericit cînd toată viața ți-e plină, cînd ești atît de prins, trăind clipă de clipă, încît nu-ți mai rămîne timp să-ți aduci aminte de ieri sau să-ți fie teamă de mîine*". Sigur că îmi ofer și cîte două-trei zile de repaus, cînd nu scot nici un sunet ... (un sunet cîntat, bineînțeles). Dar acest timp îl folosesc răsfoind partituri ce aparțin și altor genuri vocale cum ar fi liedul, opera, romanța și chiar muzica ușoară.

— *Dacă vi s-ar oferi posibilitatea să vă ocupați de domeniul organizării spectacolelor, ce ați preconiza în vederea unei mai bune desfășurări a relațiilor cu publicul spectator ?*

— Un teatru își are de obicei publicul pe care-l merită, dar după cum gazda este sau nu mai ospitalieră, tot așa și musafirii, vin mai cu entuziasm și în număr tot mai mare, sau...

Cum să atragem publicul la spectacolele noastre și cum să-l primim în „casa" noastră, care să fie și a lui ? Iată întrebări pe care ni le punem aproape seară de seară. Eu cred că trebuie pornit de la premisa că un spectacol se constituie într-un *miraj*, într-o sărbătoare care deosebește o zi de celelalte. Despre această sărbătoare trebuie „să vorbească" mai înainte de toate *afișul de spectacole* al instituției. Să vorbească atît de expresiv și de limpede încît să tenteze pînă la a nu mai avea liniște.

— *Și cum vedeți lansarea acestui miraj ?*

— În marile piețe ale orașului, la capetele bulevardelor, în marile magazine, la intrările metroului, în stațiile de tramvai, troleibuze și autobuze, la intrarea în stadioane, în mari unități industriale, ministere, facultăți, școli, cămine, centre de difuzare a presei etc., aceasta ar fi problema locurilor de afișaj și ea nu mai depinde de instituția în cauză, aparținînd deci altor organisme, care ar trebui să se gîndească dacă instituțiile de teatru nu au și ele — în materie de popularizare — un drept, măcar egal cu cel al produselor de consum. Ar veni la rînd vitrina teatrului ; visez o vitrină al cărei conținut să fie proiectat de un arhitect și de un artist-fotograf, vitrină care să se constituie într-un eșantion de calitate al prezentării spectacolelor. Ar urma apoi anunțurile prin presa cotidiană la rubrica

„memento" : titlul spectacolului, autorul, realizatorii, interpreții principali, ora de începere și de terminare a reprezentației, mijloacele de transport, numărul de telefon al casei de bilete.

— *Pînă acum ne-ați împărtășit gîndurile dumneavoastră neferitoare la mijloacele de popularizare din afara perimetrului instituției . . .*

— Aveți răbdare . . . Odată intrați în sediul teatrului, spectatorii se întîlnesc cu casiera, controlorul de bilete, garderobierele și plasatoarele. Îi presupun prezentabili și extrem de amabili, gata să fie un sfătuitor și un sprijin pentru spectatorul de toate vîrstele. La acești oameni anonimi, înțelegători, posedînd un grad de cunoștințe teoretice absolut necesare și manifestînd solicitudine, trebuie să găsim imprimatele de mai mică dimensiune care conțin date de reală importanță : programul de sală (oglindă a activității teatrului, cu o grafică și un conținut atractiv), programul lunar al reprezentațiilor, pliantul instituției, cronici ale spectacolelor (pot fi xeroxate), buletinul-test, în care spectatorul își poate consemna opiniile referitoare la reprezentație (și eventual sugestiile) și fotografiile artiștilor teatrului pe care, în pauza spectacolului, aceștia pot oferi autografe solicitanților. Mai cred că un stand cu cărți de specialitate sau de beletristică, cu discuri și mici suveniruri caracteristice instituției ar fi bine venit. Foaierul teatrului ar trebui să găzduiască expoziții de cele mai felurite, iar muzeul să prezinte documente autentice, fotografii, costume și diverse alte obiecte care să ateste emoționant momente din activitatea generațiilor de interpreți. În paralel cu acțiunile legate de publicitate, serviciul de organizare al spectacolelor ar trebui să ducă o susținută activitate și în

problema difuzării biletelor la locurile de muncă ale spectatorilor și, în mod egal, să se preocupe de realizarea sistemului de abonamente pe categorii de spectatori : copii, elevi, studenți, muncitori, militari etc. O formă indicată de popularizare a genului ar mai constitui-o prezența vedetelor teatrului în mijlocul oamenilor muncii, în cadrul unor vizite organizate, urmate de discuții și micro-medalioane muzicale. Toate cele vizate de mine (și bineînțeles că mai pot fi și altele) cer o minte foarte organizată și în același timp foarte, foarte multă dragoste pentru interpreți și spectatori. Numai cu „funcționari" nu se poate face teatru.

— *Credeți că o instituție de teatru cu profil muzical trebuie să aibă un program de spectacole non-stop întreaga săptămînă ?*

— În nici un caz. E nevoie de o zi de odihnă în vederea refacerii forțelor colectivelor mari (supuse unor solicitări deosebite de specificul teatrului muzical), precum și de o pauză... în apetitul spectatorilor. Mă gîndesc că prima zi din săptămînă ar fi indicată pentru un alt gen de manifestări, menite să teoretizeze problemele teatrului muzical, bineînțeles *pe viu* cum spunem noi, cu exemplificări atractive și în special inedite, cicluri despre opereta modernă eventual, care ar putea interesa în mare măsură spectatorul tînăr. Cred că muzicologii Doru Popovici, Viorel Cosma, Grigore Constantinescu, Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Vasile Donose și chiar unii compozitori ar fi încîntați să răspundă unor asemenea solicitări.

— *Ce alte preocupări mai are interpreta Liliana Pagu ?*

— Ca mamă, toate preocupările fiicei mele Anna-Vanda, sînt și preocupările mele. Am trecut... treapta întîia,... treapta a doua de

liceu (ducîndu-mi „eleva“ la examene am suportat emoții mai mari decît am avut la examenele mele sau în spectacole !).

Alina a trecut cu succes bacalaureatul și de curînd a devenit studentă la Biologie. Frecventăm împreună cursurile Universității populare la secțiile Filosofie, Literatură, Design vestimentar și Arte plastice. Sînt o bună spectatoare atît în teatrul meu cît și în alte teatre, precum și în sălile de concert.

Păstrîndu-şi trăsăturile ce-i conturează profilul: nervul stenic, încrederea că binele triumfă, că bucuria dragostei se naşte din dragoste şi bunătate, opereta românească a eliminat în apreciabilă măsură facilul, superficialul, situaţiile dramatice factice.



— *CONSTANTIN RĂDULESCU, sînteţi unul dintre dirijorii recunoscuţi pentru simţul «scenei». Urmărind spectacolele pe care le-aţi realizat la pupitrul dirijoral, am admirat întotdeauna contopirea*

într-un tot organic a partiturii muzicale cu libretul. Cum ați reușit să îmbinați aceste două coordonate proprii teatrului muzical ?

— Întrebarea dumneavoastră începe printr-o apreciere care, de ce n-aș mărturisi, îmi face deosebită plăcere, cum mi-ar fi făcut și cu ani în urmă... Pentru că am pomenit de „ani în urmă", dați-mi voie să mă întorc cu și mai mulți ani în urmă cînd, marea mea pasiune fiind corul *a cappella*, imaginam pentru fiecare cîntec o povestioară, un minuscul „libret" care, pe mine ca dirijor, în mod direct, iar pe interpreți indirect, ne ajuta să obținem un plus de expresie plastică, sugestivă, în redarea muzicii. Formația pe care o conduceam — Ansamblul C.F.R. Giulești — își conturase prin acest mod de a gîndi muzica — legarea momentului liric concret de un imaginar context epic. Cu atît mai mult în teatrul liric, de la studiul personal al partiturii pînă la repetițiile generale, mi-am desfășurat munca împletind permanent textul cu muzica. În studiul la cabină cu soliști, cor sau orchestră, o arie, un duet, un ansamblu — într-un fel unități de sine stătătoare — nu-și căpătau deplina, adevărata valoare emoțională decît precizînd mereu în ce punct al derulării firului acțiunii ne aflăm, care este sarcina dramatică a „numărului muzical" în construirea arcadei unei anumite scene, a unui act sau a spectacolului în întregul lui. Cred că dirijorului de teatru liric i se impune formarea unei gîndiri regizorale, studiind libretul, cu aceeași stringență cu care regizorului îi revine obligația de a-și forma gîndirea muzicală cunoscînd și stăpînind partitura.

— *Ce date ar trebui să posede un interpret, ca să corespundă pretențiilor unui dirijor exigent ?*

— Aş pune problema exigenţei faţă de interpretul de azi, şi îndeosebi faţă de cel de mîine, nu doar dintr-un punct de vedere strict muzical. Ar fi o glumă să se mai creadă că încă se poate face carieră doar cu „fizicul". Nici măcar glasul, care rămîne totuşi elementul primordial, nu mai este acceptat solitar. Multilateralitatea, pentru interpretul modern de operetă, se impune tot mai mult : cîntăreţ, actor, dansator, mim. Publicul îl doreşte suplu, plin de farmec, cu temperament, inteligent, cult... Cam multe pentru un singur om. Fericite cazuri au dovedit totuşi, chiar pe scena Operetei, că este posibil. Care este drumul formării unui asemenea interpret ? De nediscutat sînt studiile de profil, care pot garanta profesionalizarea, însoţite de o substanţială cultură generală. Dacă dezvoltarea dispoziţiilor naturale se face în şcoli de specialitate, afirmarea plenară a talentului urmează a se împlini sub incidenţa competenţei şi exigenţei conducătorilor artistici ai scenei şi în contactul verificator şi confirmator cu publicul. Un interpret cu însuşirile enumerate poate mulţumi şi pe cel mai exigent dirijor. Era să uit... e bine ca interpretul să „posede" şi ... caracter !

— *Cum definiţi* temperamentul *unui interpret ?...*

— Îmi amintesc de o snoavă povestită de Ioan Massoff într-una dintre cărţile lui de evocări din lumea teatrului. Este scurtă dar, cum s-ar zice, la problemă. Se repeta la Naţional *„Viforul"*, în regia lui Nottara. De faţă, Delavrancea. Acesta din urmă, nemulţumit de vigoarea cu care un interpret îşi rostea replica, îi cere s-o spună mai tare, la care cel interpelat răspunde : *„Maestre, eu nu am*

temperament dimineața...". Așadar, cîndva — eu aș zice că și astăzi — au fost — și mai sînt — „artiști" care-și pun „la vedere" temperamentul în funcție de ora exactă, buletinul meteorologic, scoțîndu-l după nevoie, la cerere, din... recuzita personală sau a teatrului. Definiția temperamentului ? Orice dicționar lingvistic sau enciclopedic o oferă celui interesat. Mă ispitesc sinonimele, adesea mai lămuritoare, aflate în limba curentă. Un interpret nu are decît a se bucura cînd despre el se spune că a jucat cu nerv sau cu suflet, că într-un anumit moment și-a dat replica impetuos sau cu ardoare, că a imprimat scenei vitalitate sau avînt, că dovedește sensibilitate sau profunzime a trăirilor. O precizare : deși temperamentul este constitutiv, organic, așadar un dat înnăscut, el evoluează benefic sub influența culturii. Cît despre temperamentul mimat, pseudotemperamentul — căci și acesta se mai întîlnește — el nu ilustrează decît o stare de impostură.

•

— *Ce înseamnă pentru un conducător artistic* susceptibilitatea *unui interpret ?*

— Fără îndoială, ceva neplăcut ; era să spun o pacoste... E tare greu, uneori aproape imposibil, să colaborezi cu un interpret care intră repede „la idei", se supără din te miri ce, mereu presupune ceva defavorabil pentru el, se alarmează nejustificat sau în mod exagerat, e mai tot timpul bănuielnic, neîncrezător, care e, cum spune poporul, țîfnos. Conducătorul artistic, pedagog, cît de cît și cît mai mult, are datoria să procedeze cu tact în asemenea cazuri — destul de frecvente în lumea artiștilor — și să stabilească sau restabilească încrederea susceptibilului în propriile-i forțe — în măsura în care acestea există în mod real — și în bunele intenții și sentimente ale

celor ce-l înconjoară. Altfel, simptomele se pot agrava și problema se transferă în sfera nevrozelor secolului XX.

— *Există vreo diferență între* a menaja și a încuraja *un interpret?*

— Nici într-un caz între cele două noțiuni nu văd un raport antonimic. Mai curînd unul complementar. Încurajarea și menajarea nu se resping, ci pot alterna, iar, uneori, chiar se pot împleti. Dirijorul, așijderea oricărui conducător artistic, se cuvine să aibă în arsenalul său metodologic ambele procedee. Problema este să știe ***cînd, cum* și *cît*.**

— *Cota valorică interpretativă are variații de la spectacol la spectacol? Care sînt cauzele determinante?*

— Doar un studiu de amplă analiză ar fi în măsură să dea un răspuns pertinent întrebării, deoarece problema variațiilor calitative de la spectacol la spectacol poate fi abordată din diferite puncte de vedere: estetic, etic, psihologic, sociologic, tehnic, economico-financiar..., unele cu nuanță subiectivă, altele obiectivă. Alegînd ipoteza unei aceleiași lucrări repetate în serie, variațiile sînt firești, de neînlăturat, mereu altele față de prototipul căruia îi spunem *premieră*. Orice spectacol este, totuși, o *re-creere*. La modul concret: un ansamblu cu dorința vie de a face artă, nu doar de a se achita de o obligație de serviciu, o scenă bine dotată, o sală cu acustică bună, un public receptiv, cald, pot determina variații peste nivelul valoric obișnuit, după cum lipsa condițiilor enunțate, parțial sau în totalitate, va duce cu siguranță spre o cotă sub nivelul necesar. Și încă un factor pe care, din propria-mi experiență, îl consider major: ținuta profesională și morală a dirijorului care adesea este hotărîtoare în atenuarea efectelor condițiilor vitrege sau în valorificarea

superioară a unor date favorabile. Dirijorul — unicul conducător în timpul desfășurării spectacolului — trebuie să fie adesea și un mic strateg.

— *Ce trebuie să reprezinte dirijorul pentru colectivul pe care îl conduce?*

— A răspunde doar: dirijorul de operetă trebuie să aibă o temeinică pregătire profesională, ar însemna să folosesc un truism. Opereta românească în perioada contemporană a ajuns să ocupe un loc de prestigiu în viața muzicală a țării datorită și dirijorilor. În teatrul liric, raportul între valoarea realizării scenice a unei lucrări și capacitatea dirijorului este direct proporțional, aș zice axiomatic. Dincolo de ceea ce este de la sine înțeles (cunoașterea problemelor de tehnică privind dirijatul, vocea, instrumentația, orchestrația, formele muzicale etc.), dirijorul trebuie să demonstreze și capacitatea de a fi subtil interpret, tenace pedagog, abil organizator. Se impune ca el să mențină, mai mult, să crească în favoarea sa un permanent avans de cunoștințe față de toți cei ce alcătuiesc compartimentele artistice (soliști, coriști, orchestranți, balerini). Aceasta nu presupune neapărat păr alb și nici măcar cărunt. Iată, au apărut tineri dirijori de simfonic, tineri regizori de teatru sau film — ca să ne menținem în sfera conducătorilor artistici — care, în scurtă vreme, s-au afirmat ca adevărate personalități. Doresc din inimă ca și *opereta* să năzuiască spre și să se bucure de asemenea tineri dirijori.

— *Existența multor* vedete *într-un teatru muzical poate știrbi personalitatea unui conducător artistic?*

— Respect vedeta, detest vedetismul. Sună ca un calambur, dar nu e. Vedeta? Artistul care se detașează prin calități impresionante,

personalitate originală, neconfundabilă, neimitabilă. Cel ce, fără să vrea cu tot dinadinsul, crează pe scenă „o detașare covîrșitoare" iar în viața artistică „poate marca o epocă" precum spune Caragiale despre Millo și Iancu Brezeanu. Vedetismul ? Vanitate, aroganță și adesea agresivitate ; ceva respingător, născut din exacerbarea unor presupuse sau reduse posibilități. Conducătorul artistic trebuie să respecte artiștii de mare valoare și să colaboreze cu ei în sens creator, să țină cont de experiența, chiar de sugestiile lor, aceasta neștirbindu-i cu nimic prestigiul și personalitatea, ba dimpotrivă. Și totodată, dacă este cazul — din păcate uneori cam este — să repudieze cu hotărîre vedetismul care, de regulă, se instalează în mințile puțin cam goale.

— *Ați dirijat multe operete românești unele în premieră absolută. Cum apreciați evoluția genului în contextul general al dezvoltării muzicii românești ?*

— Muzica românească a pășit pragul universității prin genialitatea lui George Enescu. Numeroase sînt creațiile compozitorilor noștri, urmași spirituali ai Orfeului moldav, ale căror lucrări — muzică simfonică, de cameră, de operă, corală etc. — sînt astăzi apreciate drept bunuri ale umanității. Nespus este elanul creativității muzicale românești ! Deși cu întîrziere, opereta noastră a reușit, începînd din a doua jumătate a secolului spre al cărui sfîrșit ne îndreptăm, să-și dovedească virtuți artistice definitorii. Păstrîndu-și trăsăturile ce-i conturează profilul : nervul stenic, încrederea că binele triumfă, că bucuria vieții se naște din dragoste și bunătate, opereta românească a eliminat în apreciabilă măsură facilul, superficialul, situațiile dramatice factice. Sorgintea substanței muzicale fiindu-i, în general,

melosul popular, abordat în felurite modalități, opereta românească se impune printr-o notă distinctivă și originală. Ceea ce s-a înfăptuit pînă acum pentru dobîndirea prestigiului de care se bucură opereta noastră în țară și peste hotare se cuvine a fi continuat cu exigentă atenție, reală competență și pasionată dăruire.

— *Considerați că, în instituția în care ați activat, ați avut satisfacții de ordin profesional sau nu ?*

— „Sau nu", adică insatisfacții. — Desigur. Este normal ca, muncind, să ai și de unele și de altele. De altfel, cred că există raporturi de proporționalitate între muncă și bucuria împlinirilor sau amărăciunea neîmplinirilor. Pe de o parte. Pe de alta, mulțumirea sau nemulțumirea variază în funcție de exigența pe care o ai față de tine însuți. Dar nu considerații ideatice așteaptă întrebarea pusă ci aspecte concrete. Îngăduiți-mi să mă rezum însă, aici și acum, doar la satisfacții. Ele mi-au venit din trei izvoare : oamenii cu care am lucrat, muzica pe care am făcut-o, publicul căruia m-am adresat.

De-a lungul anilor, în Operetă, am muncit alături de oameni de care îmi amintesc cu drag, cu dor, cu respect, cu sentimentul sfînt al prieteniei : soliști, coriști, orchestranți, balerini, mașiniști . . . Cît aș vrea să le spun pe nume tuturor ! Fără îndoială aș greși, omițînd, fără să vreau, pe unii. Tuturor le mulțumesc. Direct sau indirect, ei m-au ajutat să trăiesc clipe de generoase satisfacții. Totuși nu pot să nu rostesc numele celor ce mi-au fost mai la început îndrumători într-ale operetei, apoi colegi și prieteni — plecați în „lumea pleoapelor pe totdeauna închise" — Ion Dacian, Gherase Dendrino, Nicușor Constantinescu.

Desfătare mi-au adus paginile muzicale, celebre pe mai toate meridianele, puse în scenă sub conducerea mea : „*Sînge vienez*“ (Johann Strauss), „*Țara surîsului*“ (Franz Lehar), „*Contesa Maritza*“ (Emmerich Kalman)... Dar nicicînd nu m-am simțit mai plin de bucuria muzicii — mă refer, desigur, la genul despre care discutam — ca atunci cînd am pregătit o reluare care s-a numit „*Lăsați-mă să cînt*“ a lui Gherase Dendrino, sau premierele absolute : „*Soarele Londrei*“ de Florin Comișel și „*Violete de Parma*“ de Elly Roman. Muzica lor se topise parcă în sufletul meu.

Publicul... Este fascinant să te gîndești că sute de oameni — din cîte puncte ale orașului, de cîte vîrste, de cîte ocupații ??... se îndreaptă spre a fi la oră fixă, în același loc, pentru a se întîlni cu arta pe care tu o slujești ! Iar tu, dirijorul, să fi primul amfitrion care-i întîmpină. Spre tine se îndreaptă privirile în așteptare, în așteptarea unei desfătări pe care numai muzica ți-o poate oferi. Cînd simțeam că circuitul dirijor — scenă — public s-a împlinit, că bucuria noastră de a da se întregea cu bucuria publicului de a primi, trăiam mai mult decît sentimentul satisfacției. Păcat că nu în fiecare seară era așa. Vina ? Nicidecum a publicului. Dar despre insatisfacții am spus că, aici și acum, nu vreau să vorbesc.

— *Ne puteți relata ceva interesant din jurnalul personal pe care l-ați ținut în turneele întreprinse de Teatrul de Operetă peste hotare ?*

— Nu știu dacă ceea ce vreau să vă povestesc — răsfoindu-mi jurnalul prezintă vreun interes deosebit ; mărturisesc însă că pentru mine este una dintre amintirile dragi.

Italia. Turneul din vara lui '79. Castelammare di Stebia, la malul mării Tireniene, nu

departe de Napoli. 17 iulie, ora 21. Jucăm *Văduva veselă* într-o grădină. Începeam spectacolul sub amenințarea unui cer din ce în ce mai negru. Pe la jumătatea actului I stropi de ploaie, la început rari dar mari și grei, cad pe știme adăugînd orchestrației un tremolo continuu, tot mai accelerat. Ochii din orchestră și de pe scenă se îndreaptă întrebători — unii chiar mustrători — spre mine. „Joc tare". Mă fac a nu observa nimic, ba, dimpotrivă, mă arăt foarte preocupat de nuanțe. Nu accept abdicarea. Sîntem doar la începutul turneului. Ploaia se întețește. Socotesc: încă 3 minute pînă la încheierea actului. Din grădină se aud zgomotele celor ce se ridică de pe scaune să caute adăpost. Cînd furtuna se dezlănțuie, terminăm și noi primul act. Destul de plouați, dar demni, ne grăbim spre cabine. Înfuriați parcă de bravada noastră, norii burdușiți se revarsă a pedeapsă. Așteptăm. Să fi trecut o oră. Directorul anunță decostumarea, așadar actul II s-a suspendat. Ne schimbăm în hainele noastre de toată ziua destul de necăjiți că nu terminasem treaba. Apoi, spre mașini. Ploaia pare să cedeze. Cam tîrziu, gîndim noi. Cineva observă: — Pe cer sînt stele! Mă uit. Norii se destramă și stelele lucesc bine spălate. În cîteva secunde sutele de spectatori năvălesc în grădină tăindu-ne calea. Se reașează pe scaune și așteaptă în tăcere. Noi ne oprim descumpăniți. Frumosul Danillo, mai adineaori în uniforma strălucitoare de locotenent, este acum în pantaloni scurți și sandale. Ceilalți... cam tot așa. Directorul reacționează prompt și comandă ferm: — Înapoi la cabine! Recostumarea! Fracurile și rochiile lungi se reîmbracă, mustățile și ciocurile se relipesc la loc, orchestra își desface instrumentele, electricienii aleargă să refacă legăturile, iar Pufulete, dragul nostru regizor de culise, bate al treilea gong. Mă uit la ceas. Ora

23. Reapar la pupitru. Publicul ovaţionează de parcă eu aş fi cîntat aria frumoasei Hanna. S-a jucat ca-n zile mari. La sfîrşit, publicul strigă minute în şir „bravo", bravo", vine lîngă noi, ne strînge în braţe. Este trecut de miezul nopţii . . .

Mare meşteră-i şi muzica asta în împrietenirea oamenilor de oriunde, la orice oră din zi sau noapte, chiar dacă plouă cu găleata.

— *Ce aţi dor să împărtăşiţi celor care au preluat bagheta dirijorală la Teatrul de Operetă ?*

— N-aş vrea nici măcar să se presupună că mi-aş permite să dau sfaturi cu adresă precisă. Cîndva poate ar fi fost necesar . . . Ţin doar să amintesc celor ce au preluat bagheta dirijorală fapte de o semnificaţie pregnantă pentru prestigiul pupitrului pe care ei îl servesc :

Cu şapte decenii în urmă, marele nostru etnomuzicolog, istoric şi critic muzical, Constantin Brăiloiu, a pledat ca nimeni altul pentru operetă : *„Se pare că în sfîrşit s-a înţeles* — scrie Brăiloiu — *că nici un gen nu* ar *putea fi inferior sau superior altuia decît în măsura în care creează* frumosul. *Cînd toţi vor fi înţeles aceasta, opereta va fi definitiv reabilitată"*.

În 1937, unul din marii făuritori ai culturii muzicale româneşti moderne, Mihail Jora, revizuieşte şi reorchestrează opereta *„Noaptea Sfîntului Gheorghe"*, a compozitorului bucovinean Tudor Flondor, pe care apoi o dirijează la Opera Română din Bucureşti.

Doi dintre marii noştri dirijori — Alfred Alessandrescu şi Egisio Massini — au condus, ani de-a rîndul, în mod curent, spectacole de operetă.

Să nu uităm că şi Johannes Brahms şi George Enescu l-au admirat pe Johann

Strauss și că Johann Strauss înseamnă operetă.

Pentru toate acestea, dați-mi voie să-mi împărtășesc credința că a interpreta competent și cu har o operetă valoroasă constituie un act de cultură cu mult mai prețios decît execuția mediocră a unui *op* celebru dintr-un gen „superior“.

Și apoi, ceea ce știu și tinerii mei colegi, dirijatul este o meserie pentru care trebuie să ai chemare, altfel devii doar simbriaș al baghetei și acest lucru — de ce n-am spune-o — este penibil.

În operetă, lucrul cel mai greu este performanța de a reuși un echilibru cît mai perfect între arta cîntului, arta vorbirii și cea a dansului.



— *EUGEN SAVOPOL, sînteți interpretul care a dat viață pe scena Operetei bucureștene personajului Leonard din lucrarea cu același nume, aparținînd compozitorului Florin Comișel. Ce trăsături*

dominante ale eroului ați urmărit în întruchiparea acestui rol ?

— A fost nevoie de mult curaj ca să întruchipăm pe scenă o poveste adevărată, ce farmecă generațiile — în continuare — după 62 de ani de la trecerea în eternitate a marelui artist.

În realizarea rolului am încercat să subliniez marea, nețărmuit de marea lui dragoste ce-o purta genului pe care-l slujea cu devotată credință, pasiunea cu care se dăruia seară de seară pe scena „Companiei Grigoriu" din Parcul Oteteleșanu, ori pe scenele teatrelor din țară și, de asemenea, prietenia, generozitatea și modestia manifestate față de colegii săi de breaslă.

Dominantă pentru realizarea pregnantă a conflictului lucrării mi s-a părut demnitatea eroului, demnitate și tărie cu care nu odată i-a înfruntat pe cei de care depindea soarta operetei și a slujitorilor ei în România începutului de secol XX.

Din toate aceste strădanii... nu știu cît am reușit. Mi s-a părut foarte greu, dar de datoria mea să aduc pe scenă viață din viața celui care a fost cel mai iubit și mai glorios dintre trubadurii scenei românești.

— *Ce elemente noi v-au oferit libretul și partitura muzicală a operetei în sprijinul conturării complexe a imaginii acestui rol ?*

— Toată această lume, filtrată prin înțelegerea creatorilor și a interpreților, trebuia să aducă pe scenă nu doar parfumul toaletelor cu trenă și a fracurilor tăiate impecabil, în atmosfera „micului Paris" de acum 70 de ani.

Era de datoria noastră ca spectatorul să găsească și să plece de la noi cu cîteva idei generoase, ce au marcat nu numai destinul *operetei* în special, ci și cel al teatrului românesc în general.

Ajutat de ideile ce au stat la baza libretului semnat de Barbu Alexandru Emandi, idei ce au conturat imaginea artistului patriot adînc angajat în îndatoririle sale sociale și de muzica compozitorului Florin Comișel, undă de fluier doinit cu treceri în pagini de încărcat dramatism ori strălucitor vals vienez, m-am lăsat condus la o mai bună înțelegere a epocii și a atmosferei în care a trăit cel căruia trebuia să-i dau viață scenică.

— *În bogatul repertoriu al Teatrului de operetă un rol preponderent îl ocupă lucrarea originală. Față de personajele pe care le-ați întruchipat în lucrările clasice, considerați că cele aparținînd repertoriului original contemporan v-au deschis noi orizonturi pe linia modalităților de exprimare actoricească ?*

— Consider că libretele operetelor originale contemporane au în marea lor majoritate o construcție conflictual-dramatică mai închegată și mai verosimilă decît multe din cele aparținînd repertoriului clasic. Dar nu trebuie omis nici faptul că libretele clasice (ce au inspirat muzica unor compozitori la fel de prețuiți și cîntați azi ca și ieri) s-au născut, în marea lor majoritate, la începutul secolului nostru, fiind mai mult sau mai puțin tributare ideilor acestei perioade. Adevărul este că multe din personajele ce aparțin repertoriului original contemporan, te obligă la o analiză mult mai profundă, cu atît mai mult cu cît unele dintre ele au fost personalități marcante ale vieții noastre culturale (Ienăchiță Văcărescu din opereta *„Spune inimioară, spune“*, de Elly Roman ; Ciprian Porumbescu din opereta *„Lăsați-mă să cînt“*, de Gherase Dendrino ; Leonard din opereta cu același nume, de Florin Comișel etc.), devenind, tocmai din acest motiv, și mai dificile de conturat, cu atît

mai mult cu cît eroii respectivi au fost implicați în conflicte reale de ordin social.

N-aș vrea să reiasă de aici părerea greșită că în repertoriul clasic astfel de roluri ar fi total inexistente, iar lucrările acestea ar trăi în exclusivitate datorită valorii muzicii lor ; ar fi nedrept. Pentru a întări cele spuse, dau cîteva exemple de roluri care, prin complexitatea construcției, mă scutesc de orice alt comentariu : Su-Chong *(„Țara surîsului")*; Koltay *(„Victoria și-al ei husar")*; Paganini ; Franz Schubert *(„Casa cu trei fete")*; Caramello *(„O noapte la Veneția")*; Eisenstein *(„Liliacul")*.

Iată, adunate laolaltă, titluri de lucrări și personaje (mai noi și mai vechi) de recunoscută valoare, adevărate partituri, cu o gamă largă de interpretare, cu replici ce susțin bine conflictul, unde dialogul este bine prelucrat, explicat și justificat.

Se poate spune că avînd de rezolvat asemenea roluri, un interpret are posibilitatea de a-și îmbogăți substanțial modalitățile de exprimare actoricească.

— *Prin ce credeți că s-au concretizat — în primul rînd — personajele întruchipate de dumneavoastră ?*

— La această întrebare răspunsul se află în multele ore de căutare, în care, nemulțumit că „este deranjat", personajul apare difuz și vine spre tine încet.

Socot că un rol înseamnă în primul rînd o *biografie*. De aici pleacă munca fiecărui actor în încercarea de a cuprinde pe diverse planuri necunoscutul (a) din fața sa.

Ca interpret de operetă m-am străduit să adaug cuvintelor rostite muzica lor proprie, căutînd nu numai ce este dincolo de replica scrisă, ci construind cu migală, din cuvinte, detalii și nuanțe, viitorul personaj, ce va

prinde contur, se va cristaliza, iar mai tîrziu, aducîndu-l la lumină, va căpăta viață. La toate acestea, am adăugat personajelor interpretate veridicitate, căldură, exuberanță, farmec, eleganță, pasiune, temperament și sinceritate, străduindu-mă (atît cît m-am priceput) să le fac „să treacă" rampa și să ajungă lîngă spectator.

Am menționat toate aceste stări și calități, întrucît diversitatea rolurilor ce le intepretez (de la june prim, trecînd prin toată gama de june comic și încheind cu roluri de compoziție) m-au solicitat să dau relief și identitate unor partituri, care, în genul de operetă cer să fii artist total.

— *În privința modului în care se lucrează cu un actor, există diverse opinii. Care credeți că este metoda cea mai indicată pentru a se obține rezultatul dorit, în ceea ce vă privește?*

— Cei mai mulți consideră că unui tenor de operetă îi este suficient să arate bine (ori să n-arate rău), să poată lua nota „X" și să zîmbească fotogenic la aplauze. Puțini însă fac remarca ori vor să recunoască (fapt de necontestat) că șansa găsirii personajului cu care să te poți contopi este mult mai rară în teatrul muzical decît în teatrul de proză. În teatrul muzical mai există în plus și o partitură vocală... Dar asta-i altă poveste.

În ceea ce mă privește, consider că factorii determinanți în procesul elaborării unui rol sînt libertatea de opinie și încrederea în colaborarea cu directorul de scenă.

— *În activitatea dumneavoastră ați avut vreodată momente de îndoială?*

— Cei a căror profesie este legată de acțiunea stăpînirii aparatului vocal (și aici mă refer în mod special la cîntăreți și actori),

cunosc problemele cu care ne luptăm și pe care, de mult ori, sîntem obligați să le rezolvăm din mers. Momentele dificile se consumă (și ne consumă) în serile cînd sîntem nevoiți să apărem pe scenă, nefiind în cea mai bună formă vocală.

La un cîntăreț asta înseamnă, pe lîngă o seară de coșmar, o noapte de insomnie. Pe lîngă aceste griji, am putea vorbi de zilele de neliniște ale căutărilor, în care citind și recitind o frază pe care o întorci de zeci de ori, îți pui tot atîtea întrebări pînă ajungi s-o finisezi.

— *Aveți vreun exemplu concret în acest sens ?*

— Da, iată-mă, în sfîrșit, ajuns la Riff, un personaj de care mă leagă o prietenie mai puțin obișnuită.

L-am întîlnit citind partitura, într-un cartier al New-York-ului, îmbrăcat în geacă și blugi ; în timp ce degetele-i nervoase învîrteau în neștire un lănțișor, fluiera un cîntec la modă.

Eram pe trotuarul celălalt ; mă oprisem, vădit surprins, nu atît de înfățișare, cît de felul cum „se exprima". Curios, m-am luat după el.

Riff mi-a dat multă bătaie de cap ; avea un fel special de-a vorbi (de a gîndi), de a se mișca, chiar și o gestică aparte. Într-un cuvînt, avea un comportament cu totul deosebit față de „cunoscuții" mei din operetele clasice. Aveam senzația stranie că mă aflu în fața unei case, a cărei ușă de la intrare este construită la etaj.

Și am început să caut scara.

Au urmat luni de zile „turbate", care nu pot fi descrise deoarece ar trebui trăite (sau măcar văzute).

— *Și ați întîlnit, în cele din urmă, acest personaj ?...*

— După o repetiție, m-am pomenit cu Riff în cabină ; mă cerceta curios. După un timp a răsucit nelipsitu-i lanț de pe degete și i-a dat drumul pe masa de machiaj. M-am uitat nedumerit ; și-a îndreptat o șuviță de păr, a tras pînă sus fermoarul la geacă (gestul lui) și mi-a făcut, complice, cu ochiul.

Am dat să-i mulțumesc pentru tot și am întins mîna ; dar degetele au întîlnit doar oglinda.

Susținut de o construcție dramatică și o desfășurare întîlnită mai curînd în teatrul de proză decît în cel muzical, „*Poveste din Cartierul de West*“ ne-a îmbogățit experiența, deschizîndu-ne orizonturi ce așteptau să fie explorate cu uneltele artei.

Astfel de zile de neliniște, care aduc în final satisfacția mult așteptată (și meritată), aștern pe fruntea și-n sufletul învingătorului răcoarea izbînzii.

Este prima mare bucurie a unei etape de muncă.

A doua, o așteptăm (și o dorim) în fața becurilor de 1000 și 2000 de wați.

— *Ce alți factori v-au ajutat să depășiți momentele mai dificile de care vorbeați ?...*

— Aceste momente (de neocolit în meseria noastră, pe care eu le-aș numi — delicat — „de meditație“) le-am trecut și le-am învins datorită nu doar unei firi optimiste, ci și încrederii pe care fiecare om e dator să o aibe în sine însuși. Am avut (în momentele respective, în special) sprijinul prietenilor ce m-au înconjurat și a celor din teatru, cu care lucrez și care m-au ajutat.

Mă consider un om fericit, deoarece, pe lîngă o familie în mijlocul căreia buna dispoziție și gluma și-au găsit culcuș statornic,

prietenii și spectatorii mi-au oferit aproape tot ce-și poate dori un slujitor al unei profesiuni despre care nu se poate spune că ai învățat-o pînă la capăt niciodată.

— *Ce înțelegeți prin „climat de muncă" ?*

— Atunci cînd s-a anunțat montarea spectacolului *„Poveste din Cartierul de West"* de Leonard Bernstein, mi-am amintit că văzusem anterior la televizor cîteva scene din film. Reținusem cu deosebire secvența din sala de dans, unde avea loc întîlnirea dintre „albi și portoricani", punctul culminant constituindu-l confruntarea acestora, rezolvată magistral, printr-o explozie coregrafică.

După ce distribuția a fost cunoscută, ni s-a oferit prilejul de a vedea filmul integral. Mărturisesc că după ce s-a aprins lumina în sala de proiecție, mă gîndeam cu îngrijorare cum vom arăta „noi" în „ceea ce văzusem" timp de o oră și jumătate...

Peste cîteva zile am încercat să uităm de film și am început repetițiile de regie.

Lucrarea ne captivase întru totul prin valoarea adînc umană a conținutului de idei, prin frumusețea construcției muzicale și ne provoca „să dăm" absolut tot ce putea fiecare dintre cei distribuiți. Dorința fierbinte de comunicare, de colaborare, respectul reciproc, disciplina, rigoarea, concentrarea maximă, pasiunea ardentă, țelul unic și munca nedrămuită de acele ceasornicului, ne-au unit laolaltă într-o singură inimă fierbinte... nu pot uita că dansam cot la cot cu balerinii și că aceștia cîntau dansînd odată cu noi. Eram cu toți niște îndrăgostiți fascinați și așa am rămas tot timpul cît au durat reprezentațiile cu acest spectacol.

— *Din pleiada de interpreți ai Teatrului de Operetă care au dat genului strălucirea recunoscută atît în țarăcî t și peste ho-*

tare, a existat vreo personalitate care a înrîurit viața dumneavoastră artistică?

— Toți marii interpreți ai genului au contribuit într-o măsură mai mare sau mai mică la formarea celor mai tineri. De la toți am învățat să descifrăm (pînă am reușit să ne luăm zborul), fiind influențați la început de drum de către unul sau altul dintre ei.

În perioada cînd veneam la Operetă seară de seară, îl urmăream pe maestrul Dacian cu toată ființa; influența ce a exercitat-o asupra elevului de-atunci și-a păstrat discret parfumul peste ani. Cu timpul, am învățat că este omenește să admiri, că este necesar să înveți, dar că nu trebuie să imiți. De asemenea, și pentru că marea artistă Maria Wauvrina reprezintă însăși OPERETA, îi deschidem azi larg ușile teatrului, invitînd-o pe aceeași scenă unde, cu ani în urmă, a jucat alături de soții Bulandra. Domnia sa a rămas statornică acesteia (stejar din pădurea marilor actori de teatru), dorind poate să cinstească memoria marilor dispăruți, primind, în schimbul unei vieți închinate teatrului, marea consacrare cu care sînt unși doar aleșii.

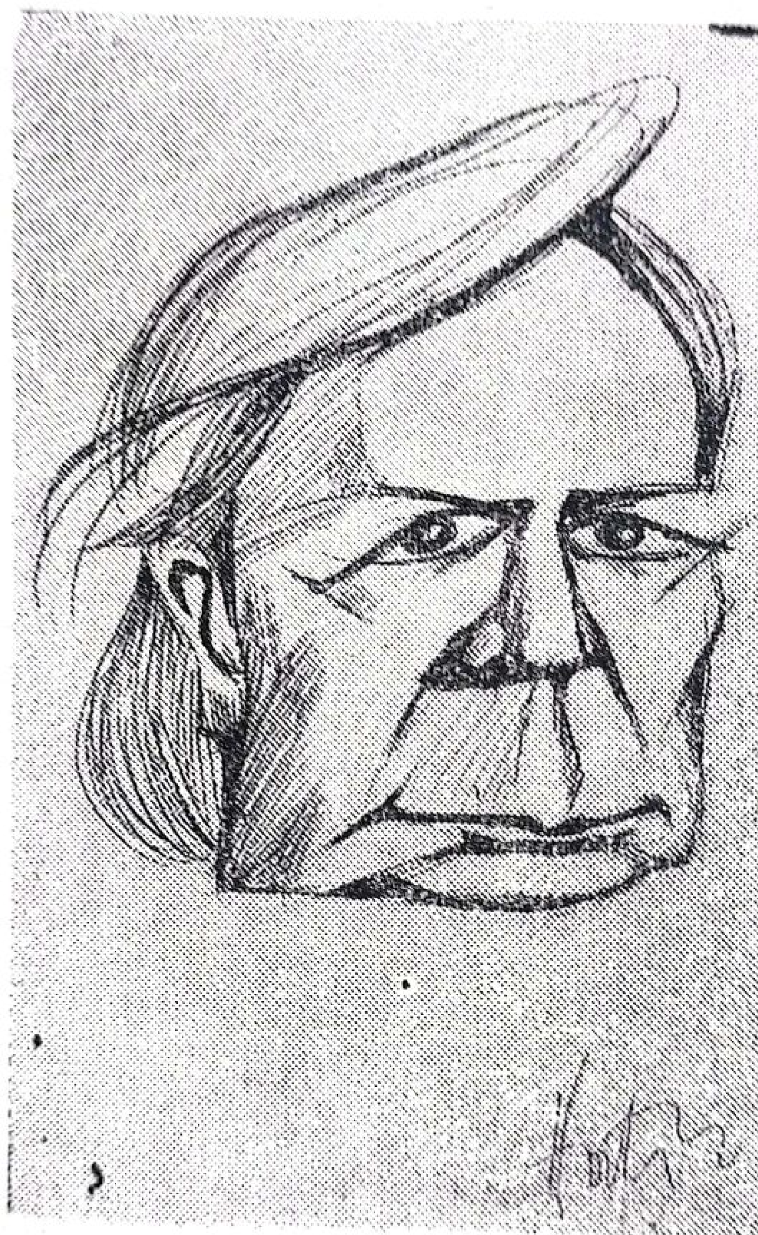
... Și scena aplaudă prinzînd viață pe Sili Popescu, Nae Roman, Valeria Rădulescu, Cella Tănăsescu, Emil Popescu, Virginica Romanovschi, Bimbo Mărculescu, George Groner... Ei m-au făcut să înțeleg că, în operetă, lucrul cel mai greu este performanța de a reuși un echilibru cît mai perfect între arta cîntului, arta vorbirii și cea a dansului.

Spre acest echilibru am tins de cînd i-am înțeles sensurile; iar dacă azi spun cu bucurie, ori de cîte ori am ocazia: „sînt un actor care cîntă", aduc modest omagiu celor ce m-au ajutat să reușesc acest lucru.

— Ce pretindeți viitorilor interpreți ai teatrului muzical românesc?

— Dorința de mai bine ce există în fiecare dintre cei chemați să slujească scena, face ca noile generații de artiști adevărați (fiindcă sînt și artiști „descoperiți" peste noapte), pe lîngă acumulările dobîndite în instituție, să afle răspunsuri, seară de seară, în spectacolele ce îi formează permanent. Cu atît mai mult nu s-ar cădea să pretind, cel mult să doresc. Și le doresc lor, celor ce vor duce mai departe flacăra operetei, să nu se mulțumească doar cu ce-au învățat, nici cu liniștea locului ocupat prin concurs. Iar în momentele de slăbicune (sînt și de astea) să-și amintească de cei ce au călcat pe scîndurile acestei scene și de credința lor mare în arta pe care au făcut-o.

A nu fi „prăfuit" este o îndrăzneală; a fi original, a ataca formule noi, cu mijloace noi, este o îndrăzneală; dar o mare îndrăzneală este şi aceea de a păstra ce este valoros din trecut.



— *TIBERIU SIMIONESCU, sînteţi unul dintre interpreţii Teatrului de Operetă care a acumulat o experienţă vastă în îndelungata activitate desfăşurată pe scena acestei instituţii de spectacole...*

— Da, aveți mare dreptate... la 20 septembrie 1988, orele 18, ridicarea cortinei la Teatrul de Operetă bucureștean a însemnat pentru mine începutul celui de al 50-lea an de teatru. În toți acești ani am încercat să dau viață firească celor mai diferite „vieți" scenice scrise de alții.

De această dată mă găsesc în fața unui rol dificil... aproape de neabordat, acela de a răspunde în cîteva cuvinte la întrebări care necesită folosirea experienței mele cîștigate în cei 50 de ani petrecuți pe scîndura scenei. Sau cu alte cuvinte, de data aceasta, replicile noului rol trebuie să le scriu eu, eu care nu am avut niciodată veleități scriitoricești... dar să nu amînăm prea mult „impactul" cu întrebările și deci, vă rog să începeți...

— *Cum vă motivați dragostea ardentă față de Teatrul de Operetă bucureștean?*

— Poate, în cazul meu, ca la mineri sau oțelari, ar putea fi vorba și de tradiție, de moștenire. Tatăl meu, Nae Simionescu, a fost actor de operetă timp de 50 de ani. De asemenea și soția mea, Angela Bădescu și-a început cariera și și-a încheiat-o în operetă. Cît despre mine, după 8 ani de proză, am abordat genul de operetă și nu l-am mai părăsit. Pentru Opereta bucureșteană nutresc un sentiment patern, fiind și membru fondator. M-am atașat operetei pentru complexitatea genului, un interpret de operetă trebuind să fie, deopotrivă, cîntăreț, actor și dansator.

— *Ce înțelegeți prin „îndrăzneală" în activitatea unui teatru?*

— A nu fi „prăfuit" este o îndrăzneală; a fi original, a ataca formule noi, cu mijloace noi, este o îndrăzneală; dar o mare îndrăzneală

este și aceea de a păstra ce este valoros din trecut.

Despre genul de operetă se spunea că nu poate aborda decît subiecte ușoare, cu conți, contese, paiete, fast, cu „despărțire" la finalul actului II și cu „împăcare" la finalul actului III. Falsă teorie, deoarece opereta, cu armele ei (muzica, gluma, dansul), a fost adesea, chiar de la începuturile ei, o satiră usturătoare. Aș aminti *„Pericola"* de Jacques Offenbach (socotit părintele genului), care, la vremea respectivă, a fost o satiră ascuțită la adresa regalității.

Îndrăzneala, noul, de multe ori nu sînt înțelese, sau sînt acceptate cu greu. *Opereta românească* a îndrăznit și a reușit în timp, avînd astăzi în repertoriu numeroase lucrări cu eroi din trecutul neamului nostru, cu evenimente premergătoare actului istoric de la 23 August 1944, sau cu fapte din contemporaneitatea societății noastre.

— *Credeți că* opereta *(mai) poate corespunde, ca gen de spectacol, lumii contemporane ?*

— Numai cînd dragostea, zîmbetul, prietenia, eroismul, onoarea, sacrificiul, culoarea, muzica și dansul vor fi schimbate cu „înlocuitori", numai atunci opereta nu-și va mai găsi locul ca gen de spectacol al lumii contemporane. Formele se schimbă, evoluează, dar fondul rămîne și continuă să se bucure de o mare audiență la public.

— *Ce ar însemna, după părerea dumneavoastră,* disciplina interpretului ?

— Se spune că în stat există două instituții unde se impune o disciplină de fier : armata și căile ferate.

Atît viața personală a unui individ (fie și interpret-artist) cît și viața unei instituții (fie chiar teatru), fără disciplină este foarte scurtă.

Pregătirea pentru scenă ca, în final, să se poată aspira la reprezentarea unor personaje — altele decît propria personalitate, propriul „eu“ — presupune o muncă ieșită cu totul din tiparele obișnuite altor profesii, presupune o dăruire, o răbdare, o perseverență, o organizare și o disciplină desăvîrșită. În sistemul specific *teatru-spectacol*, dacă cea mai mică și neînsemnată (în aparență) rotiță nu funcționează cronometric, poate fi dat peste cap întregul angrenaj. Se poate spune despre un colectiv de teatru sau un interpret că este disciplinat, numai atunci cînd spectatorul uită că este într-o sală de spectacole și trăiește, odată cu cei de pe scenă, un fragment de viață.

— *Actorii ar trebui să aibe numai bucurii, ca să-i poată bucura la rîndul lor pe semenii-spectatori? Ați avut vreodată vreun moment de mare tristețe, cînd ați fost totuși obligat de profesie să vă faceți datoria?*

— În ziua cînd tatăl meu a decedat, eu a trebuit să joc în *„Văduva veselă“*, pentru că nu aveam dublură.

Nu poți fi actor fără să ai și o părticică de „paiață“ ... în orice clipă să poți rîde; nu poți fi actor fără să delimitezi perfect propriile simțăminte de cele ale personajului interpretat; ele nu trebuie confundate, nici amestecate. Nici nu se poate concepe că un artist ar trebui să aibe numai bucurii, ca la rîndul lui să-i poată bucura pe spectatori. Un interpret trebuie să treacă prin toată gama simțămintelor umane pentru a se putea forma ca om și ca actor. Doar din bucurii s-ar putea realiza numai o suprafață siropoasă, fără fond. Ceva mai mult, un actor trebuie să păstreze în memoria sa momentele de durere ca și momentele de înălțare pe care i le oferă viața,

pentru a putea realiza cu o profundă înțelegere imaginea personajelor încredințate.

— *Considerați că, în activitatea dumneavoastră ați fost vreodată nedreptățit ?*

— Considerăm uneori că sîntem nedreptățiți... (mai ales atunci cînd se fac distribuirile rolurilor sau cînd se stabilește „garnitura“ de premieră...). Dar dacă încerc să mă gîndesc la „rece“, în cariera de actor, ca să obții ceea ce crezi că îți vine „mănușă“, ca să vină „mănușă“ și teatrului, trebuie să muncești enorm ca să poți și demonstra, deoarece... părerile noastre despre noi sînt de multe ori subiective.

— *În nenumărații ani de muncă ați îndrumat pașii multor tineri. Ce ne puteți spune despre ei ?*

— În majoritatea cazurilor am avut satisfacții în creșterea și formarea tinerilor care au dovedit dragoste față de această profesie. Fiecare dintre ei avea un sîmbure de talent mai mic sau mai mare. Ceea ce este foarte greu, poate partea cea mai dificilă — aș zice munca de Sisif a actorului matur — este să poată dărui tînărului actor uneltele necesare, pentru a putea, la rîndul lui, să împărtășească spectatorilor minunea acestui sîmbure. Cred că nu există satisfacție mai mare ca aceea cînd vezi că arsenalul de mijloace tehnice, sădit în ceea ce înseamnă „schimbul de mîine“, rodește.

Excepțiile, din fericire rare, sînt, pe de o parte, cei preocupați, mai înainte de toate, de preluarea „efectelor“ fără o profundă cunoaștere a A.B.C.-ului profesiei, devenind cabotini înainte de a pătrunde în tainele meseriei și, pe de altă parte, cei care așteaptă să

le vină totul pe tavă, pentru nereușitele lor acuzînd împrejurările sau semenii.

— *Ce părere aveți despre spiritul autocritic al interpreților ?*

— V-aș răspunde printr-o glumă :

Cineva întreba :

Cine credeți că este cel mai mare tenor la ora actuală în lume ?

Doi mari cîntăreți merită acest titlu. Primul... îmi scapă numele... și ... „eu“.

Lăsînd gluma, cred că, structural, unii au simț autocritic, alții, nu. Prima categorie sînt adevărații artiști, la care se vede pe tot parcursul carierei lor o evoluție, o continuă perfecționare a mijloacelor de expresie artistică. A doua categorie sînt cei ce nu înțeleg critica, nu o acceptă, sau o înțeleg și o acceptă numai cînd este vorba de semeni. Aceștia formează categoria nemulțumiților, care țin ștacheta profesiei la înălțimea cu care au început-o.

— *Ce fapt petrecut într-un turneu peste hotare v-a impresionat în mod deosebit ?*

— Un fapt petrecut la München, în 1969, se situează la loc de frunte în amintirile mele din turneele de peste hotare.

Se juca opereta *„Lăsați-mă să cînt“*, în fața unei săli arhipline. La ansamblul final, *„Crai nou“*, în sală a izbucnit o adevărată manifestație, spectatorii erau cu ochii plini de lacrimi, iar noi, cei de pe scenă, abia stăpînindu-ne emoția, am repetat finalul de trei ori. A doua zi după spectacol, toate cronicile ziarelor erau elogioase. Amintesc un titlu : *„Artiștii români ne-au dat o lecție de operetă“*.

— *Vă plac laudele ?...*

— Toți visăm aprecieri, aplauze, laude. Ele sînt marea răscumpărare a nopților de coșmar de neliniști, de îndoieli, răscumpărarea

multor, multor ani de muncă. Cel ce spune că nu suportă laudele, sau este nesincer, sau este atît de orgolios încît nu poate concepe că cineva ar putea îmbrăca în cuvinte măestria talentului său.

— .... *dar criticile?*

— Desigur, critica este un medicament. El poate vindeca. Același medicament administrat în doze neumane devine însă otravă. În teatru, ca și în viața de toate zilele, e bine ca cei ce critică să cunoască *cum*, *cui* și *în ce fel* se administrează „dozele" !...

... Interpretul, mai ales cel de comedie, începe să-și trăiască cu adevărat personajul, să se dezlănțuie, numai în momentul în care apare partenerul său principal spectatorul.



— *NICOLAE SIMULESCU, cum v-ați descoperit vocația de interpret în teatrul muzical ?*

— Pasiunea omului pentru teatru și nevoia lui de a recurge de multe ori în viață la el, sînt cunoscute de foarte multă vreme.

Personal, pasiune pentru teatru am avut dintotdeauna; jocul preferat al copilăriei mele era „de-a teatrul“, sub multiplele lui fațete, joc pe care-l făceam cu credința nemărginită a vîrstei.

Nu mai știu precis datorită căror motive am căzut de trei ori la examenul de admitere în Institutul de teatru, prin anii 1962—1964. Probabil că nu e deajuns a „iubi“ această profesiune. Așa că, prin intermediul Conservatorului, am ajuns în teatrul muzical, care cred că îmi dă satisfacții în plus față de teatrul de proză, în primul rînd datorită complexității muncii, a antrenării mai multor sectoare și „magazii“ nevăzute, unde ochii văd puține dar sufletul citește multe.

— *Ce rol joacă spontaneitatea în munca dumneavoastră?*

— Considerînd rîndurile de față izvorîte dintr-o amară realitate, pot afirma că de fapt nu mă plac în rolurile de comedie. De fapt nu mi-am descoperit eu „vocația“ pentru comedie, ci nevoile teatrului, ceilalți, regizorii, dirijorii, compozitorii, colegii. Aș alterna oricînd această „vocație“, aș schimba-o chiar în roluri serioase. De ce? Comedia solicită foarte mult și de multe ori nu o simți (vai, textele) — o faci, supralicitînd peste poate imaginația și... spontaneitatea. Pentru a plăcea altora, în comedie nu poți fi mereu același, trebuie să te dispui pe tine înaintea tuturor, lucru pe care nu-l poți face de fiecare dată la fel. Ca și în viață, de fapt. Cam așa stau lucrurile în ceea ce privește spontaneitatea... la mine!

— *... și atunci cum ajungeți la un acord cu regizorul spectacolului și, deci, cu concepția sa asupra lucrării respective?*

— Evident, în teatru, regizorul este vizionarul sub toate aspectele, deci cel care modelează de la general la particular.

Pe regizor se sprijină viziunea interpretului în drumul ei spre public, viziune care poate fi sau nu receptată. Foarte mulți îi consideră pe spectatori „groapa cu lei“, deși ei sînt de fapt „o grădină cu prieteni“ ; depinde cum „îi plimbi“.

În consens cu concepția regizorului, interpretul, mai ales cel de comedie, începe să-și trăiască cu adevărat personajul, să se dezlănțuie, numai în momentul în care apare partenerul său principal : spectatorul. Actul creator al actorului de comedie (căci deocamdată despre comedie este vorba) presupune capacitatea de a imagina cît mai numeroase soluții în rezolvarea unei scene, dublată de o gîndire pluridirecțională. Gîndirea logică dezvoltă *personalitatea creatoare,* singura capabilă de a alege soluția cea mai bună și *mai puțin obișnuită* dintre multele soluții posibile, cunoscute sau imaginate.

— *Pentru colegii dumneavoastră sînteți un partener incomod ?*

— În crearea rolului, personal mă bazez mult pe parteneri, pe care îi fac să mă ajute, cu sau fără voia lor, de aceea caut să nu-i „incomodez“ nici pe scenă . . . nici în afara ei. Este o situație mai dificilă atunci cînd uneori joci cu un partener cu care în viața particulară nu ai prea multe afinități. Nu este lipsit de importanță ca partenerii-colegi să fie mereu „bine dispuși“ în jurul tău, să aibă disponibilitatea comunicării scenice. Un climat impropriu intercolegial imprimă celui scenic, de foarte multe ori, amprente neplăcute, stingheritoare. Un climat bun, dimpotrivă, „încălzește“, favorizînd astfel înfăptuirea integrală a actului artistic.

— *Ce rol atribuiți comediei în întîlnirea cu publicul spectator?*

— Un rol fundamental! Dacă muzica, libretul, interpreții, costumele, decorurile și luminile alcătuiesc „bucatele" spectacolului, comedia este „sarea".

— *Vă satisfac rolurile pe care le interpretați în lucrările românești de operetă?*

— Nu pot spune că m-au mulțumit în totalitate rolurile interpretate, nici în lucrările românești, nici în cele clasice. De ce? Nu-mi place comedia sau mai precis orice comedie. Pentru a-ți plăcea cu adevărat un rol, el trebuie să „te găsească" de la prima lectură. Altfel începe munca de căutare, de multe ori fără rezultate vizibile, de reajustare, de justificare.

— *Ce acțiuni credeți că ar trebui întreprinse pentru atragerea generației tinere către genul de teatru muzical?*

— Mă voi rezuma la una singură, care mi se pare esențială! Atragerea tineretului către spectacolul muzical ar trebui să fie una dintre preocupările de bază ale teatrelor și ale învățămîntului. Această acțiune trebuie pornită încă de pe băncile școlii, unde, din păcate, ora de muzică săptămînală (și aceea existentă numai pînă în clasa a 8-a) se consumă în amănunte teoretice, prea puțin atractive și chiar nefolositoare. Aceste ore s-ar putea folosi într-un mod mai concret, bazat pe multe audiții comentate, concretizate apoi prin prezența elevilor în sala de spectacole. Unii profesori inimoși practică acest sistem, dar, după cum arată structura publicului la spectacolele noastre, mai e cale lungă pînă a putea vorbi cu adevărat de o prezență masivă și consecventă a tineretului.

— *Aveți o mare experiență, atît de scenă cît și de pedagog (în cadrul catedrei de arta*

actorului *la Conservatorul „Gh. Dima“ din Cluj-Napoca). Ce credeți că ar trebui întreprins în cadrul învățămîntului artistic pentru ca tinerii studenți să capete pregătirea specifică atît de necesară unui interpret de teatru muzical ?*

— Ar trebui introduse mai multe discipline de specialitate în învățămîntul artistic superior și afectate lor mult mai multe ore, mai multă practică pe profil și mai puțină teorie. În prezent, studenții secției canto — anii I-III — au cca 36-42 ore săptămînal, din care de strictă specialitate numai 8-12 ! ! ! Ei ajung în anul III, la clasa de operă, să se întîlnească cu probleme de interpretare care depășesc aproape total pregătirea lor.

De asemenea, ar fi necesară prezența în programa analitică a „clasei de operetă“, care ar însemna o disciplină *bună la toate.*

Corpul profesoral de specialitate nu este nici el reprezentat întotdeauna de nume artistice de prim rang ale scenei. Desigur că nu fiecare bun artist poate fi și un bun pedagog, dar mai sigur este că un bun pedagog nu poate fi acela care a avut tangențe sporadice cu travaliul scenic.

— *Și acum să vorbim și despre cei cărora le destinăm fructul muncii noastre, spectatorii . . . Cînd sînteți pe scenă, în spectacol, urmăriți — în paralel — reacțiile acestora ? . . .*

— Da, personal, pe scenă urmăresc în permanență reacțiile spectatorilor și participarea lor, „mă duc lîngă ei“, îi simt de la primele replici. De obicei, personajele mele au, de la prima apariție în scenă, 3-4 replici-„cheie“ datorită cărora simt ce fel de public se află în sală și ce dispoziție generală are. Îl prospectez pe acest partener al „dialogului ar-

tistic" și din felul în care îmi răspunde îmi modelez comunicarea mesajului creat în repetiții. Este posibil ca de multe ori „întreaga sală" să simtă la fel, alteori, numai un grup de spectatori, un „nucleu" care răspunde la tatonări, dar mai tîrziu acest grup acaparează prin manifestările lui întregul .De exemplu, în spectacolul „*Silvia*", chelnerul Mișka își fixează 4 replici-„cheie" :

1. — „La vîrsta dumneavoastră omul se crede papagal, își închipuie că trăiește 200 de ani" (Sînt zîmbete în sală pe fețele spectatorilor ?)
2. — „Ce să caute omul la tutungerie dacă nu e fumător ?" (Se rîde ? Cît de mult ? Sau e numai un murmur ușor ?)
3. — „Clignot 1857 ? E în branșă . . ." (Cît de intense sînt reacțiile ?)
4. — „Doamne mi-ai pus mîna în cap. Îmi strici freza !" (Este acceptată această completare cu satisfacție, uneori cu aplauze ?).

Înseamnă că în acea seară prietenii noștri spectatorii acceptă un Mișka vesel, hîtru, puțin șmecher, ușor inventiv, volubil. Dacă nu acceptă aceste „chei" înseamnă că preferă un chelner mai stilat, ușor romantic, puțin nostalgic, cu un umor mai fin, fără „cîrlige", amabil, sociabil . . . așa cum l-ar vrea în realitate și, dacă se poate, fără bacșiș !

Tot după reacțiile publicului se pot schimba „cheile", dar efectul investigațiilor este același. Astfel, de foarte multe ori, îți poți da seama cum ai reacționa tu ca spectator în mijlocul lor și cum ai vrea să se comporte cel de pe scenă.

— *Credeți că există o certitudine a interpretului în privința modului în care și-a realizat îndatoririle sale față de spectatori ?*

— Din această continuă legătură a actorului cu publicul, pe fondul unui autocontrol eficient, se naște, dacă nu certitudinea, ideea că personajul tău „trăiește" și este acceptat așa cum îl creezi. Creionarea personajului este mereu aceeași, „încarnarea" lui este de fiecare dată alta, cu altfel de mijloace de expresie și de trăire. Ce se întîmplă cu rolurile serioase ? Și aici legătura cu spectatorul trebuie să fie continuă și ajutătoare. Tăcerea totală a spectatorilor, „vidul" care se creează în sală, oamenii care parcă nu mai respiră, nu se mișcă, nu clipesc dealungul a 4-5 replici și pe timpul a încă 5 nerostite, te pot face să-ți dai seama dacă te cred și dacă te acceptă.

— *Vi s-a întîmplat vreodată să nu vă „iasă" un rol ? . . .*

— Desigur . . . și spectatorii au fost aceia care „mi-au spus" acest lucru, pe care și eu l-am simțit odată cu ei.

Se întîmplă . . . oameni sîntem !

— *Și acum, povestiți-ne — cu umorul care vă caracterizează — o întîmplare petrecută într-unul din turneele efectuate de trupa Teatrului de Operetă în Italia . . .*

— Jucam *„Văduva veselă"* în localitatea Montecatini Terme, în teatrul *„Verdi"*, o imensă calotă de material plastic, cu o capacitate de 2 500 locuri. Era finalul actului II, pe scenă aflîndu-se tot corul și cvintetul de soliști : Cleopatra Melidoneanu, Dorin Teodorescu, Constanța Cîmpeanu, Eugen Fînățeanu și subsemnatul. Toți cîntau cu multă dăruire unui public excelent, care ne răsplătise pînă atunci cu aplauze furtunoase și cu multe solicitări de bis-uri. La un moment dat, un fluture imens, pe care toți l-am luat drept liliac, s-a îndreptat amenințător către coafura Cleopatrei Melidoneanu. De la ea a tre-

cut la Dorin Teodorescu, care, ferindu-se (în timp ce frazele muzicale curgeau...) a imprimat întregului ansamblu niște mișcări în valuri care aduceau mai degrabă a dans ritual de trib. Sala a izbucnit în hohote de rîs și aplauze, amuzată copios de situație. Cînd „inamicul“ s-a îndreptat și spre peruca mea, tacticos, am scos din buzunarul de la piept un pistol cu capse, pe care tocmai îl cumpărasem în vedera unei farse pe care o clocеam de mult. Am deschis un foc concentric cu cele 7 focuri oarbe ale pistolului, reușind să îndepărtez imensul fluture de pe scenă și să-l gonesc... ghiciți unde? În public... să aibă și spectatorii o plăcere! Și uite așa *„Văduva veselă“* a avut un final de pomină.

Actorul, înainte de a fi actor, este cetăţean. Şi, cred eu, că actorul este un cetăţean de frunte al ţării sale.



— *CELLA TĂNĂSESCU, ce înseamnă pentru dumneavoastră* opereta ?

— Este un gen de teatru care merită să trăiască pentru bucuria spectatorilor, un gen de teatru pe care l-am iubit, l-am respectat şi pe care l-am practicat 22 de ani din cei aproape 30 de ani de muncă teatrală. Opereta

a fost genul de teatru la care am venit „de bună voie și nesilită de nimeni !“ După un popas pe scena Operei și altul pe scena Teatrului Național, m-am stabilit pe scena Operetei, căreia i-am rămas fidelă. De altfel și la Teatrul Național, în două din piesele în care am jucat, am și cîntat (în rolul principal din *„Rapsodia țiganilor“* și în *„O seară la Union“*, ambele piese avînd cele mai strălucite distribuții : George Calboreanu, Costache Antoniu, Aurel Munteanu, V. Valentineanu, Ion Finteștieanu, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Alexandru Giugaru, Eugenia Popovici, Silvia Dumitrescu, Cella Dima, Victoria Mierlescu etc., etc.). Așa că, într-un fel, aveau dreptate să se mire Sică Alexandrescu, primul director de scenă al Naționalului, sau Zaharia Stancu, directorul teatrului. Primul m-a sfătuit : *„Stai do'nșoară aici ! Ce să cauți la Operetă ? ! ?* Zaharia Stancu m-a întrebat serios, dar cu căldura interioară care-l caracteriza : *„Vrei să te duci la Operetă. De ce ? ?“* Singurul care a înțeles a fost maestrul Calboreanu : *„Lăsați-o ! La operetă e mai vesel. E muzică, e tinerețe. Și opereta e grea ! ! Are nevoie de elemente bune !“* Și mi s-a dat transferul la Operetă ... după un an. Jucam pe scena Operetei și salariul îl luam de la Național. Eu voiam nu numai să joc teatru, nu numai să cînt, ci să le fac pe amîndouă. Unde se putea realiza simbioza ? La Operetă ! Trebuie să recunosc însă că „microbul operetei“ îl aveam însămînțat, cu cîțiva ani înainte ... din anul III de Conservator ...

— *Sînteți amabilă să ne povestiți despre începuturile carierei dumneavoastră ?*

— În 1943 Teatrul de Operetă *„Alhambra“* — Vlădoianu — avea un minunat ansamblu artistic : dirijor Egizio Massini, director de scenă Soare Z. Soare, maestră de balet Elena

Penescu Liciu, tenorul Ion Dacian, comicii Maria Wauvrina, Nicolae Gărdescu, H. Nicolaide. Primadonele și subretele sau actorii, potriviți pentru opereta în curs de montare, erau angajați „pe piesă“ sau „pe stagiune“. Eu am semnat un contract „pe stagiune“ și am debutat în rolul subretei din opereta *„Gheișa“*, apoi rolul subretei din *„Regele valsului“*, rolul subretei și cel al primadonei din *„Văduva veselă“* și rolul primadonei din *„Masca albastră“*. Toate operetele îl aveau tenor principal pe Ion Dacian. Era o epocă de strălucire a genului de operetă, cu montări frumoase, cu un corp de ansamblu nu prea mare dar bun, nemaivorbind de marile valori artistice care se perindau de la piesă la piesă (Maximilian, Migry Avram Nicolau, Maria Tănase, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, George Groner, Costache Antoniu etc.). Directorul Nicoale Vlădoianu, admirabil om de teatru, de o mare delicatețe, știa și făcea totul ca să atragă în teatrul său tot ce era mai bun. Pentru mine, care eram încă studentă la Conservator, faptul că primii pași în meserie îmi erau îndrumați muzical de Egizio Massini, scenic de Soare Z. Soare și faptul că jucam alături de mari forțe actoricești, de la care aveam atîtea de învățat, toate acestea mi-au dat o frumoasă pornire, un „start“ fericit pentru întreaga mea carieră. Am realizat aceasta nu acum cînd am ajuns la concluzii, în „cadrele scoase la rezervă“ ale teatrului, dar țin minte (cum aș putea uita ? !) că argumentele de mai sus, mi-au servit ca elemente convingătoare în „bătălia“ dusă cu rectorul Conservatorului Mihail Jora, de a-mi permite să joc la Teatrul de Operetă *„Alhambra“*. Pentru Mihail Jora asta reprezenta „o grozăvie, o catastrofă“. A fost nevoie de pledoariile maestrului Egizio Massini și ale celor două profesoare, Maria Filotti la a cărei clasă

eram la artă dramatică și Elena Saghin, cu care studiam canto, ca să obțin permisiunea rectorului, spre nemulțumirea și neîmpăcarea lui. Sensibilul, exigentul, marele muzician Mihail Jora, care la examenele noastre își ștergea lacrima cu care aprecia o bună interpretare a unui lied de Brahms, se zburlea (cu sprîncene cu tot ! !) cînd aceiași copii-elevi cochetau cu „Opereta". Păstrez între amintirile mele cererea mea de permisiune de a pleca într-un turneu al teatrului *„Alhambra"* pe timp de o lună, timp în care în mod firesc, trebuia să absentez de la cursuri. Rezoluția lui Mihail Jora era subliniată cu 2 linii (cu hîrtia străpunsă de o peniță nervoasă și revoltată) și suna așa : „Este primul și ultimul turneu care se admite, cu dorința de a ieși cît mai repede din această specialitate" ! ! L-am ascultat cîțiva ani, l-am împăcat făcînd dese concerte de lieduri și apoi... nu din ușurătate, ci tot din dragoste de ceea ce se cheamă muzică, am revenit la genul de operetă, pe care, de astă dată, îl făceam cu o pregătire îmbogățită de scena Operei, a Teatrului Național, a sălilor de concerte... Sînt atîtea de învățat în această meserie, singura care dă satisfacții imediate, „succesul", aplauzele, recompensa căpătată spontan de la public.

— *Se spune că orice artist are un crez al său...*

— Un crez artistic ! Da ! În rostul artei în lumea asta mare și veche... „de cînd lumea" ... Așa cum trupul are nevoie de aer, de apă, de îngrijire, sufletul are nevoie de „frumos". Dacă natura te-a înzestrat cu talent, ești dator să-l iubești, să-l crești, să-l dăruiești și altora. Însăși munca pentru învățarea acestei meserii este o bucurie. Lectura, exercițiile zilnice, vizionările de spectacole de toate genurile (ai atîtea de învățat de la fiecare !) duc la îmbo-

gătirea cunoștințelor, a priceperii artistice, a sufletului. Crezul oricărui artist ar trebui să fie lipsa de egoism meschin de a ajunge „idol admirat" pentru că e „dăruit" el de natură și de la natură cu calități excepționale, față de „muritorii de rînd". Crezul trebuie să fie acela de *a dărui,* șlefuit ca diamantul, curat ca lacrima, bogat în conținut și cît mai frumos în formă, generos și cinstit, tot ce ai mai bun în tine. Generozitatea naturii, talentul, răsplătește-l, dînd și tu mai departe cu cinste, demnitate și cu aceiași generozitate, ce ți s-a dat. Și, cîndva, acest crez va deveni cu siguranță sămînța care va încolți, va înflori, va deveni ARTĂ.

— *Ce înțelegeți prin* îndatorirea socială *a actorului ?*

— Dat fiind convingerea mea că TEATRUL este o nevoie socială, este firesc să cred că *actorul,* deci cel care practică teatrul, are o *îndatorire socială.* Teatrul este cel mai plăcut mod de a face educația cetățeanului-spectator, educație artistică, patriotică, etică, morală, de formare a bunului gust. Destinderea, rîsul, bucuria pe care omul o trăiește la un spectacol bun este, mai înainte de toate, pentru suflet. Emoțiile artistice transmise de actor, de cei de pe scenă, spectatorului, sînt constructive. De aceea rolul actorului în această problemă, răspunderea actorului, devine îndatorire socială.

— *Ce înseamnă pentru un actor a fi patriot ?*

— Actorul, înainte de a fi actor, este cetățean. Și, cred eu, că actorul este un cetățean de frunte al țării respective. Prin calitatea artei sale, reprezintă nivelul artistic și de civilizație al țării căreia îi aparține (cînd se manifestă artistic peste hotare este chiar numit „ambasador" al țării sale). Ca orice cetățean este copilul țării-mame. Talentul său și-a tras seva din valențele poporului său. Spirituali-

tatea unui popor naşte artiştii săi. Slujind arta ţării cu hrana trecutului şi a prezentului, contribuie cu talentul moştenit şi consolidează cu dăruirea întregii forţe artistice, acest splendid edificiu care se cheamă ŢARA, cu poporul şi arta sa.

— *Ce lucrare românească de operetă v-a fost mai dragă şi de ce?...*

— Am jucat în cîteva frumoase operete româneşti: „*N-a fost nuntă mai frumoasă*", „*Tîrgul de fete*", „*Culegătorii de stele*", „*Colomba*", „*Lysistrata*". Le-am văzut şi admirat pe celelalte. Dar cea mai dragă mi-a fost şi mi-a rămas, ca o deosebită emoţie, o operetă în care nu am jucat: „*Lăsaţi-mă să cînt*". Subiectul, figura eroului Ciprian Porumbescu, răscolitoarea lui trăire patriotică, muzicală, sufletească, frumuseţea pură ca apa izvoarelor Bucovinei sale, a melodiilor pe care în scurta şi zbuciumata lui viaţă ni le-a lăsat ca pe o comoară, suflul baladei lui care vrăjeşte şi purifică atmosfera întregii piese, totul este copleşitor. Şi apoi, cît de frumos, de discret, de artistic a înmănunchiat muzica lui Ciprian, acel minunat compozitor de operetă care a fost Gherase Dendrino, cît de frumos a alăturat, a adăugat valorile muzicii sale, splendidele sale arii, bijuteriilor muzicale ale lui Ciprian Porumbescu. Şi ce nivel de interpretare artistică şi muzicală a întregii distribuţii, condusă de măiastra, sensibila „mînă artistică regizorală" a lui Nicuşor Constantinescu. Ce creaţii monumentale au făcut toţi, toţi cei care au realizat acest spectacol grandios! N-am să uit cît voi trăi seara premierei acestei piese, cînd plîngeam fără jenă, pentru că toată sala plîngea de emoţie, de admiraţie, de entuziasm, martori fericiţi ai unei sărbători a artei româneşti, a operetei româneşti!!

— *Ce părere aveți despre modestie ?*

— Ce prețioasă însușire omenească ! ! Cîtă delicatețe, discreție, bun simț, înțelepciune, cuprinse în acest cuvînt ! Este caracteristica omului de mare calitate, a aceluia care-și dă seama că oricît ar ști nu știe de-ajuns și ... în nici un caz „totul". Am impresia că la acest sfîrșit de veac XX, devine o „specie pe cale de dispariție" ... Ar trebui create rezervații ...

— ... *dar despre orgoliu ?*

— Această „iubire de sine" nelimitată, propria-ți evaluare dusă la maxima supraevaluare, lumina pe care o emană calitățile cuiva și care, prin supraapreciere personală, devine orbitoare pentru sine, lipsește pe orgolios de autocontrol, lăsîndu-l să orbecăe ridicol în „orbitoarea-i strălucire" ... Orgoliosul devine un personaj ridicol, incapabil de a se încadra just, obiectiv, în cadrul vieții reale și a semenilor săi, pentru care poate deveni o sursă de neplăceri. Cred că nu greșesc asemuind un orgolios cu un alcoolic, ambii îmbătați de licori diferite ; pierzîndu-și autocontrolul, devin ridicoli, uneori chiar periculoși.

În teatru orgoliosul poate fi un „erou". Dar *numai* în teatru și *numai pe scenă*, ca personaj negativ al unei piese ...

— *Ce ar însemna, după părerea dumneavoastră* democrația *într-o instituție de spectacole ?*

— Știm că democrația este un sistem de conducere, de organizare, de coordonare a muncii și a vieții unei instituții. Deci : *De conducere !* Se referă la felul cum conduce-

rea unei instituții de spectacole imprimă stilul său propriu de aplicare a normelor de democrație, a principiilor democratice. Teoria este una singură — obiectivă deci. Practica însă devine, în aplicare, subiectivă, reflectînd un stil propriu de aplicabilitate. Factorii de conducere colectivă, răspunzînd fiecare de problema sa, de comportamentul său, constituie organismul instituției, organele mașinii care este instituția. Ca viața instituției să decurgă, să se desfășoare în armonie și legătură organică, afectivă, nu numai mecanică, trebuie neapărat ca și „atmosfera" pe care o respiră toți din teatru să fie caracterizată de un respect reciproc, de prețuire și dragoste. Atmosferă de sinceritate și prietenie, de căldură și dăruire.

Și atunci, într-o astfel de atmosferă, cred eu, se poate aplica cu generozitate și noblețe „democrația", strictul și severul sistem, care în fond, asigură respectarea drepturilor fiecăruia de către fiecare.

— *Să ne imaginăm că vi s-ar încredința conducerea unui teatru muzical. Care ar fi principalele obiective pe care vi le-ați propune în programul dumneavoastră de activitate?*

— 1) O organizare a factorilor motori artistici: secretariatul literar-muzical, care să se preocupe intens de problema repertoriului și să facă propuneri în acest sens conducerii teatrului.

2) Asigurarea compartimentului dirijori-orchestră.

3) Asigurarea compartimentului direcție de scenă.

4) Asigurarea corpului solistic cu cadre pentru toate genurile.

5) Asigurarea celorlalte compartimente artistice, toate la fel de importante: cor, balet — cu maeștrii respectivi.

În afară de asigurarea unui bun director administrativ, neapărat o asigurare de „VIAȚĂ" la ADAS.

— *Ce credeți că ar trebui să facă teatrul muzical pentru copii?*

— Teatrul muzical nu trebuie să uite sau să neglijeze copiii. Dată fiind precocitatea copiilor vremii noastre, cînd limbajul lor este surprinzător de apropiat de al nostru și gîndirea lor, uneori, „ne pune pe gînduri", cred că micii cetățeni-spectatori ar trebui atenționați, recompensați și poate chiar și... bucurați cu piese pentru ei. Și teatrul muzical ar fi un gen complet de teatru în care muzica să nu fie un element de „fond muzical" sau un „cuplețel" cîntat (mai mult sau mai puțin?!) de către interpreții din teatrele de copii... Un teatru muzical ar putea forma gustul muzical pentru *melodie*, pentru o frumoasă interpretare muzicală la copiii din care foarte mulți au ureche muzicală, talent, le place muzica, o cîntă, imită cîntăreții preferați, deci au posibilități intuitive de a aprecia, de a selecta. Cred că teatrul muzical ar putea umple un mare gol — distracția educativă a copiilor.

— *Relatați-ne care a fost cea mai frumoasă zi din cariera dumneavoastră?*

— Cea mai frumoasă zi din cariera mea? Nu mi-amintesc de una specială! Dar mi-amintesc că fiecare zi de spectacol bun însemna o zi frumoasă. Ce plinătate a bucuriei trăiam după lăsarea cortinei, după „ultima cortină", nu la aplauze, ci în cabină, cu mine însămi și *personajul* pe care-l priveam în oglinda mesei mele de machiaj, înainte de a mă despărți de el. Rămîneam un timp cu el

pe față, în zîmbet, în gesturi, în ritmul meu interior... Apoi „EL" rămînea în epoca lui, în costumul lui, în mănușile, peruca, bijuteriile, parfumul lui... Uneori mă însoțea pînă acasă. Nu eram singură: eram cu Hannerl din *„Casa cu trei fete"*, Cristinel din *„Vînzătorul de păsări"*, Adela din *„Liliacul"*, Mi-Tzu-Ti din *„Secretul lui Marco Polo"*, Norina din *„Don Pasquale"*, cu ,cu, cu ...

Ce multe zile frumoase! Ce multe!! Și cît de frumoase!!!.

Reușita nu a fost niciodată și nu este o stare permanentă. Ea vine cu timpul, prin muncă și iar muncă, iar rezultatul nu-l culegi imediat și poate nici de fiecare dată.



— *DORIN TEODORESCU, ce ne puteți spune despre începuturile dragostei dumneavoastră pentru operetă?*

— La început a fost doar dragostea pentru muzică și asta chiar din fragedă pruncie; la cîțiva ani, „omoram" mereu o muzicuță, spre

disperarea celor din casă, iar la 5 ani, frecventînd spectacolele Operei din Timişoara (oraş în care m-am născut şi am copilărit) îi delectam pe toţi cei dispuşi să mă asculte cu... aria ducelui din „Rigoletto".

Iubirea mea pentru genul liric a continuat cu mare ardoare şi în timpul studenţiei mele la Facultatea de... Construcţii. Nu vă miraţi am crezut că voi deveni inginer dar, în paralel, studiam, la fel de pasionat, canto. În anii 1962 —1964 am obţinut premiul I la „Festivalul de artă studenţească" din Bucureşti, ca interpret de muzică uşoară, de operă şi operetă. Prezenţa în fruntea juriului de concurs a Rectorului Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Victor Giuleanu, a determinat — nici mai mult, nici mai puţin — transferarea mea, tot în calitate de student, la... canto. Nu ştiu cine a avut de păgubit din cauza aceasta... Dacă prezentul nu poate da încă un verdict, posteritatea, sînt sigur, îmi va da satisfacţie

În Conservator am visat doar operă, însă... reuşind să obţin un post prin concurs la Operetă, am constatat că pofta vine mîncînd, întrucît practicînd acest gen de teatru poţi avea foarte mari satisfacţii — ca actor şi cîntăreţ deopotrivă (Mi-aduc aminte că o reputată profesoară de canto, cadru universitar, a rămas celebră şi prin afirmaţia că „mai bine te făceai inginer..." Asta se petrecea prin anul III de Conservator).

Aşadar, hazardul a avut un mare rol în îndreptare primilor mei paşi spre operetă.

— *Ce personalităţi ale genului v-au imprimat pasiunea pentru teatrul muzical?*

— Am avut şi păstrez un cult pentru adevăraţii reprezentanţi ai teatrului liric. Tenor fiind, sigur că tenorii mi-au captivat mai mult atenţia. Am ascultat şi ascult — de cîte ori îmi permite timpul — vocile bine lucrate,

vocile care „transmit" și mărturisesc că, de fiecare dată, sînt emoționat. Am ascultat și ascult zeci și sute de înregistrări cu mari cîntăreți de operă și am învățat de la ei — nu imitîndu-i ci adaptînd ceea ce se potrivea glasului și temperamentului meu. În operetă consider că Ion Dacian a contribuit foarte mult la ridicarea acestui gen de spectacol. Avea o putere de a „transmite" publicului rar întîlnită. Reușea să fascineze, să domine scena și sala. Și apoi, marii actori ai genului, ca Nae Roman, Maria Wauvrina, alături de care am avut bucuria să-mi fac ucenicia, au contribuit mult la realizarea adevăratului spectacol de operetă.

— *E destul să ai numai pasiune dragoste . . . și o înfățișare de Don Juan ca să te poți numi vedetă . . . ?*

— Mă considerați vedetă ? ! Îmi pare bine ! Mă considerați Don Juan ? ! Îmi pare rău . . . Oricum, lăsînd gluma la o parte, donjuanismul, ca trăsătură a comportării și nu a înfățișării fizice, nu ajută prea mult la realizarea deziderațului de *vedetă.* Aici lucrurile sînt mai complexe și — dacă la prima vedere unele roluri par mai ușor de realizat (de exemplu Eisenstein din *„Liliacul")* — majoritatea rolurilor cer profunzime, deoarece altfel nu convingi publicul, ci apari superficial, fără a reuși să transmiți nimic, decît eventual o ușoară delectare de moment.

— *Și totuși sînteți o vedetă . . . Așa se pare.*

— Pentru a fi *vedetă,* fie chiar și-n operetă — gen aparent ușor datorită accesibilității — este necesară pasiunea, dragostea pentru meserie, perseverență în muncă, talent înnăscut, voce și prezență fizică agreabilă — și nu în ultimul rînd — capacitatea de a stabili o comuniune permanentă cu publicul.

Roluri ca: Ciprian Porumbescu în „*Lăsați-mă să cînt*“, Su-Chong în „*Țara surîsului*“, Tassilo în „*Contesa Maritza*“, Koltay în „*Victoria și al ei husar*“, Adam în „*Vînzătorul de păsări*“ și multe altele mi-au dat mari satisfacții vocale și scenice, dar au însumat ore de muncă neobosită, de căutări îndelungate, pînă la reușită.

— *Ați reușit întru totul de la început?*

— Reușita nu a fost și nu este o stare permanentă. Ea vine cu timpul prin muncă și iar muncă, iar rezultatul nu-l culegi imediat și poate nici de fiecare dată...

— *Ce reprezintă* seara de premieră *pentru un interpret?*

— Emoții și iar emoții — mai ales că este seara cînd apar și... criticii muzicali să vadă un spectacol de operetă!

— ... *pot exista* și seri de premieră *mai puțin vesele?*

— Da! Există și seri de premieră — eufemistic spus „mai puțin vesele“. Simți că vocea nu răspunde așa cum vrei și atunci apar repercusiuni asupra întregii evoluții scenice — pentru că, nemulțumit fiind de tine — se instaurează o stare de nervozitate pe care n-o poți depăși totdeauna și care, bineînțeles, își pune amprenta pe ceea ce vrei să faci. Atunci seara de premieră nu mai este o sărbătoare decît aparent. Zîmbești, pari fericit, dar nemulțumirea din interior este un chin amar. Cîți nervi împroșcați prin culise, cîtă sudoare, cu cît chin reușești în acele momente să pari vesel sub lumina reflectoarelor. Dar tocmai din aceste nemulțumiri se naște dorința de a munci mai mult, se naște ambiția de a face totul pentru a reuși să pui în valoare tot ceea ce posezi — și astfel crești cu fiecare

spectacol, dar rămîi cu regretul că n-ai reușit premiera la adevărata ta valoare.

— *Vă amintiți vreo întîmplare mai deosebită petrecută în timpul desfășurării unui spectacol?...*

— Aș încerca să evoc o întîmplare hazlie reținută din multe altele petrecute în lungile noastre turnee...

Italia. Turneu. După două săptămîni în care străbătusem sute de kilometri zilnic, sosim în Sicilia, într-o localitate lîngă Agrigento. Un adevărat decor sthendalian dezvăluie în fața noastră albastrul Mediteranei, fremătînd ușor la orice adiere. O imensitate din care țîșnește ireal și imaculat Capo Bianco, stînca albă, proiectîndu-se cu grație între cer și apă. În imediata apropiere a mării se aflau arenele de la Capo Bianco, unde teatrul nostru prezenta „*Văduva veselă*". Miile de spectatori au umplut gradenele pînă la refuz, iar cei din vecinătate și-au adus scaunele de acasă și s-au așezat pînă în imediata noastră apropiere. Receptivi la fiecare gest și replică, ca și la farmecul irezistibil al muzicii lui Lehar, italienii savurau fiecare poantă, iar muzica o gustau lăsîndu-se purtați pe aripile valsului, într-o lume în care „zeul banului e învins de zeița iubirii". Sosește momentul, poate, cel mai emoționant al piesei — avînd vie în inimă și în gînd vechea iubire pentru Hanna Glavary, Danillo o invită la dans pe tînăra văduvă care însă îl refuză. El insistă, ea repetă refuzul, el insistă în continuare, fermecat de acest joc în care NU înseamnă de fapt DA. Da! și cei doi se avîntă în sfîrșit în vîrtejul unui vals strălucitor. Momentul spectacolului era reușit, publicul urmărind foarte atent desfășurarea acțiunii. Da, numai că undeva în mulțime, un italian mai pătimaș nu rezistă la poezia clipei și strigă în-

fierbîntat „Baccio, pazzo" (sărut-o prostule). Evident spectatorii au izbucnit în hohote de rîs, iar pentru noi cei de pe scenă, momentul a constituit un duș rece neașteptat. Eu și Cleopatra Melidoneanu, care-mi era parteneră, nu recepționasem inteligibil îndemnul spectatorului, trezindu-ne astfel în hohotele mulțimii, total nejustificate pentru scena respectivă. Odată cu terminarea actului întîi, ne-am lămurit și noi cum ajunsesem... victime.

— *Aveți momente cînd după terminarea spectacolului sînteți pe deplin mulțumit?*

— A fi pe deplin mulțumit înseamnă a te mulțumi cu ceea ce ai reușit să dai la un moment dat și asta duce implicit la plafonare. Trebuie să adîncești continuu, să crești mereu în rol, să cauți cu perseverență noul — aceasta îți asigură reușita. Desigur am avut și mai am momente de satisfacție în fața unor săli arhipline — fie în turneele din străinătate, fie pe scenele teatrelor muzicale din țară, cînd, cu o concentrare maximă, reușesc să dau totul. Aplauzele mă răsplătesc și îmi confirmă cu prisosință că am reușit să pătrund în sufletul spectatorilor. Și cînd acești spectatori se află pe diverse meridiane — Italia, Austria, URSS, China, R.P.D. Coreeană — și totuși se lasă cuceriți, sigur că satisfacțiile există. Uneori ai impresia că sînt maxime, dar, după căderea ultimei cortine, reintri în realitate și apare, cîteodată și în aceste cazuri, o vagă undă de regret, poate numai pentru o notă, sau numai pentru o replică nereușită așa cum ai fi dorit.

— *Ce reprezintă pentru Dorin Teodorescu buchetele de flori care-i sînt aduse de admiratoare la spectacolele sale?*

— Ele sînt un simbol al hărniciei oamenilor muncii din serele Berceni, Codlea, Titan,

1 Mai, la care se adaugă grația înnăscută a vînzătoarelor din florăriile bucureștene, la care se adaugă bucuria pe care o citești în ochii emoționați ai admiratoarelor, la care se adaugă etc., etc.

— *Ce ați dori să vă ofere creatorii de teatru muzical din România?*

— După Ciprian Porumbescu în *„Lăsați-mă să cînt"* de Gherase Dendrino, aștept un alt rol măcar apropiat ca valoare.

— *Și, în încheierea dialogului nostru, ne puteți spune cum s-a implicat Opereta bucureșteană în actualitate, în perioada ultimelor 15 stagiuni?*

— E binevenită întrebarea, întrucît, în cadrul unor emisiuni radio cu tema *„Opereta în actualitate"*, au fost neglijate unele aspecte din activitatea instituției. Mai înainte de toate trebuie menționată strădania de promovare a repertoriului original. Au văzut astfel luminile rampei *„Răspîntia"* de Florin Comișel (lucrare inspirată din lupta de eliberare a poporului condusă de partid); *„Leonard"* de același autor (operetă-portret înfățișînd aspecte din viața artiștilor în societatea antebelică); *„Eternele iubirii"* de George Grigoriu (avînd drept temă războiul pentru independența țării din 1877); *„Zori de purpură și aur"* (Spectacol-colaj al celor mai reprezentative pagini din opereta originală, dedicat celei de a 60-a aniversări a PCR); *„Violete de Parma"* de Elly Roman (operetă inspirată din faptele frămîntatei perioade în care s-a înfăptuit Unirea Principatelor Române); montările într-o nouă concepție regizorală a capodoperelor lui Gherase Dendrino: *„Lăsați-mă să cînt"* (cu prilejul împlinirii a 125 ani de la nașterea lui Ciprian Porumbescu) și *„Lysistrata"* (dedicată Anului Internațional al Păcii).

De asemenea, au mai văzut luminile rampei baletele originale *„Viața, dragostea omului"*, *„Nesfîrșit zborul Măiastrei"*, *„Lecția de dragoste"*, *„Băiatul și paiele fermecate"* și opereta *„Povestea soldățelului de plumb"* spectacole ce s-au adresat tineretului și copiilor. Din repertoriul universal modern s-au realizat *„Oklahoma"* de Rodgers și *„Poveste din Cartierul de West"* de Bernstein. Concomitent cu această consecventă promovare a *noului* în materie de repertoriul original, s-au realizat numeroase montări ale lucrărilor din repertoriul clasic (*„Văduva veselă"*, *„Silvia"*, *„Vînzătorul de păsări"*, *„Voievodul țiganilor"*, *„Prințesa circului"*, *„Casa cu trei fete"*, *„Paganini"*, *„Logodnicul din Lună"* etc.) montări care au vizat reconsiderarea conținutului de idei al libretelor (tributare unor concepții estetice depășite) în intenția adaptării mesajului lor la imperativele contemporaneității (... fapt neînțeles întotdeauna cu justețe de unii cronicari muzicali).

În sfîrșit, alături de noile titluri, de noile montări cu caracter novator, a apărut în toată această perioadă și un „nou val" de interpreți, tineri talentați, crescuți în exigenta școală românească de canto și actorie ... George Niculescu, Simina Ivan, Margareta Niculescu, Rodica Truică, Rodica Lixandru Mincef, Emil Spătaru, Daniel Eufrosin, Ioan Suciu, Eugenia Ilinca etc.

Preocuparea mea primordială și consecventă în interpretarea personajelor a fost cea a „încărcării lor“ cu o profundă semnificație umană, cu adevăr și sinceritate.



— *NICOLAE ȚARANU, aveți o mare experiență de scenă, un bogat portofoliu de roluri la activ, spuneți-ne care credeți că sînt datele absolut necesare unui prim tenor de operetă?...*

— Opereta este un gen complex care presupune date și însușiri nemărginite. Părerea mea este că unui interpret „ideal“ al genului

de operetă nu îi e permis să fie străin de nici un mod de expresie al artei lirico-dramatice. El trebuie să fie un interpret vocal de o profundă sensibilitate, un actor dramatic pătruns de o adîncă umanitate, trebuie să fie familiarizat cu arta dansului și a pantomimei. Acestea toate înmănunchiate armonios într-un fizic cît mai agreabil, degajînd mult farmec personal. Aceste însușiri artistice trebuie conjugate cu o multilaterală cultură în general și de o desăvîrșită cultură muzicală în special. Actorul de operetă nu trebuie să se mărginească numai la genul său, el trebuie să fie un spectator fidel al tuturor fenomenelor artistice ce îl înconjoară, să fie ancorat adînc în problematica vieții din care face parte.

— *Să vorbim de modul în care ați acționat ca interpret în prodigioasa dumneavoastră carieră ... spuneți-mi ce funcție ați dat pe scenă cîntului ...*

— Cîntul trebuie să fie numai un mod de exprimare și deloc un scop în sine. În cînt nu exprimăm numai intervale sau note de pe un portativ. Cîntul poartă în expresia sa întreaga încărcătură dramatică și de idei, exprimate în text ca un corolar, care, prin valențele sale, reușește, de cele mai multe ori, să transmită spectatorului din sală înțelesul deplin a ceea ce noi obișnuim să numim *mesaj*. Aceasta se reușește atunci cînd este mînuit cu sensibilitate, culoare și intensitate corespunzătoare. De fapt,un cîntăreț, cum am amintit mai sus, nu cîntă note muzicale, el trebuie să exprime muzica ce se află între intervale, să o filtreze prin întreaga sa ființă și s-o restituie încărcată de toată bogăția de idei. Dicția unui cîntăreț este foarte importantă ; fără dicție perfectă sunetul rămîne suspendat în eter, punîndu-l pe spectator în

imposibilitatea de a putea înţelege fidel ideile pe care are datoria să le transmită.

— *Care consideraţi că au fost principalele caracteristici ale nenumăratelor personaje cărora le-aţi dat viaţă scenică?*

— Preocuparea mea primordială şi consecventă în interpretarea personajelor a fost cea a „încărcării" lor cu o profundă semnificaţie umană, cu adevăr şi sinceritate. Aceasta, chiar şi atunci cînd am avut prilejul să dau viaţă unor personaje negative (exemplu Sultanul din *„Eternele iubirii")*, care, de cele mai multe ori, ridicau probleme deosebite.

Am interpretat personaje care aparţineau unor medii sociale diametral opuse (de la *iţari*, pînă la *frac)*, dar, în toate împrejurările am căutat să le încarc — aşa cum am mai spus — cu valenţe profund umane, fiind convins că numai în acest mod pot pătrunde în conştiinţa spectatorului, care, nu de puţine ori, se regăseşte, fie chiar parţial, în destinul personajelor de pe scenă.

— *Ca interpret, v-au dat satisfacţie rolurile ce v-au fost oferite în lucrările originale contemporane?...*

— Trebuie să mărturisesc că lucrările originale contemporane au constituit pentru mine un imens laborator *(„Culegătorii de stele", „N-a fost nuntă mai frumoasă", „Plutaşul de pe Bistriţa", „Ana Logojana", „Lysistrata", „Soarele Londrei", „Lăsaţi-mă să cînt", „Eternele iubirii")*. Ele mi-au oferit posibilitatea să mă întîlnesc cu personaje care-şi trăgeau seva din însăşi viaţa care ne înconjoară, aceasta obligîndu-mă să o cunosc în profunzime spre a putea da personajelor mele o cît mai bogată încărcătură de idei social-politice şi umane. Această muncă asiduă a contribuit esenţial la

îmbogățirea posibilităților mele de exprimare artistică.

Am beneficiat de imensa șansă de a repeta marea majoritate a lucrărilor originale contemporane de la prima citire pînă la vizionare inclusiv și chiar dacă nu am avut întotdeauna satisfacția premierei, mi-am îmbogățit continuu zestrea de profesionalism cu care, în ultimă instanță, rămînem în conștiința spectatorilor.

— *Împărtășiți-ne cum vă pregătiți pentru o „seară" de spectacol?...*

— Mi-am condiționat modul de viață în așa fel încît să fiu în situația de a putea apărea pe scenă chiar și atunci cînd nu eram programat. În activitatea unui teatru se întîmplă multe cazuri neprevăzute și nu rareori mi s-a întîmplat să fiu solicitat în situații extreme. Un artist liric trebuie să cunoască știința de a fi sănătos. Aceasta presupune să aibă suficiente resurse fizice și psihice, o condiție de atlet spre a putea evolua chiar și atunci cînd... certificatele medicale susțin contrariul.

— *Cînd considerați că un interpret și-a îndeplinit îndatoririle față de spectotori?*

— Aceasta este o întrebare la care n-aș putea răspunde concluziv. Seară de seară adăugăm, corectăm, șlefuim cu migală, sudoare și chiar suferință personajul pe care-l interpretăm. Consider că îndatoririle față de spectatori rămîn un capitol mereu deschis.

— *În ce alte ocazii — decît cele ale spectacolelor — s-a întîlnit tenorul Nicolae Țăranu cu spectatorii?*

— Oricînd și oriunde m-am aflat în contact cu oamenii m-am considerat în fața presupu-

șilor foști sau viitori spectatori. Desigur că au existat în activitatea mea și întîlniri organizate cu oameni ai muncii de diferite vîrste, elevi, studenți, muncitori din marile uzine, militari sau diferite categorii de intelectuali. De fiecare dată m-am străduit să fiu un interlocutor apropiat, sincer, modest, rămînînd îndatorat față de încrederea și prețuirea celor ce mă înconjurau.

— *De ce este* opereta *un gen de teatru iubit atît de mult de marele public ?...*

— Opereta a fost și este acceptată cu entuziasm și fără rezerve de publicul spectator atunci cînd reușește să ofere un spectacol în care textul și muzica, pe de o parte, creatorii și interpreții, pe de altă parte, aduc pe scenă un spectacol viu, autentic, convingător — rod al unei munci pline de dăruire ; dar totodată este respinsă în clipa în care calitatea componistică sau cea lirico-dramatică lasă de dorit. Deci nu este de loc recomandabil să te bazezi pe succesele din trecut, ci să te străduiești să le menții și să le depășești. Aici, după părerea mea, stă cheia succesului operetei față de publicul său. Firește că nu este ușor să dispui de un colectiv deosebit de talentat, lucru care prin complexitatea genului nu este posibil întotdeauna. Opereta este un gen care se apropie cu multă ușurință de conștiința oamenilor, de bucuriile și tristețile lor, are o doză de optimism extrem de necesar pentru toate timpurile. Dar, trebuie să mă repet, numai atunci cînd este servită de slujitori devotați pînă la sacrificiu.

— *Mă adresez din nou bogatei dumneavoastră experiențe ... ce înseamnă în teatru spirit* rutinier ... ?

—După o îndelungată activitate artistică, la fel ca în oricare meșteșug, acumulezi expe-

rienţă, pricepere, dibăcie dacă vreţi, necesare complexei munci depuse în construirea unui personaj. Capacitatea de a dispune de aceste mai înainte amintite însuşiri, în aşa fel încît între personajele create să nu existe similitudini, ridică valoarea artistului.

Manierismul şi rutina vin atunci cînd începi să te supraestimezi. Acestea pot să-i pîndească chiar şi pe artiştii înzestraţi. Folosirea excesivă a unor efecte (uneori facile), chiar dacă sînt aplaudate de public, limitează capacitatea de creaţie. Spre a nu ajunge în aceste situaţii este necesară o transpunere afectivă totală în procesul de creaţie şi, în acelaşi timp, o profundă şi continuă muncă de cercetare şi documentare.

— *Unele spectacole ale Teatrului de Operetă bat recordul în ceea ce priveşte longevitatea... Cum mai poate fi proaspăt un spectacol care împlineşte, să zicem, 100 de reprezentaţii?...*

— Prospeţimea unui spectacol nu este legată în nici un caz de longevitatea sa. Ea se menţine numai atunci cînd spectacolul este servit de un colectiv de interpreţi corespunzători rolurilor şi nu schemei, beneficiind de grija permanentă a îndrumătorilor artistici. Longevitatea unui spectacol nu-şi poate pune amprenta decît pe decor sau costume, carenţe uşor de remediat cu puţină vopsea şi un fier de călcat. Deci prospeţimea unui spectacol stă la îndemîna interpreţilor săi şi mai depinde şi de modul în care este tratat de către toţi creatorii săi, mai ales, după premieră. Subliniez însă că prezentarea unui spectacol cu interpreţi necorespunzători constituie un sacrilegiu şi este de preferat suspendarea temporară a titlului respectiv decît rabatul la calitate, în numele respectării afişului.

— *Ce a însemnat pentru dumneavoastră întîlnirea cu publicul de operetă de peste hotare?*

— Intîlnirea cu publicul de operetă din străinătate a constituit o experiență de neuitat. Am fost impresionat de receptivitatea și, mai ales, de respectul publicului față de actul artistic. Nu pot uita finalul spectacolelor noastre, cînd întreaga asistență, în picioare, fără grija de a se grăbi spre garderobă, ovaționa pe cei de pe scenă, sau reacția de nedescris a publicului cînd bisam aria principală în limba noastră românească. Sălile arhipline, seară de seară, nu au fost un act de complezență, ci o recunoaștere a valorii colectivului Teatrului de Operetă din țara mea. Nu poți să încerci decît un sentiment de mîndrie patriotică atunci cînd, departe de țară, spectacolul este unanim apreciat și știi că publicul va rămîne cu amintirea unui ansamblu de operetă românesc.

Aceleași satisfacții le-am încercat și în turneele mele individuale.

— *In încheiere, ce ați recomanda unui tînăr coleg în pragul începerii profesiei de interpret liric?...*

— Să fie conștient că pornește pe un drum care îl va supune unor continue încercări dar care îl va răsplăti cu tot atîtea satisfacții. Glasul se păstrează la un nivel competitiv numai într-un corp perfect sănătos și cu un sistem nervos extrem de echilibrat.

Și să nu abuzeze de nimic, nici de glas, chiar dacă se simte în cea mai bună formă vocală.

Să fie permanent conștient de posibilitățile sale, dar să nu și le supraestimeze niciodată.

Mulţi pretind că se adresează spectatorului de mîine. Şi cu cel de azi ce facem ? Acumulările în modelarea spectatorului se fac lent şi cu grijă. A-i oferi ceea ce el nu are încă nevoie, nu poate consuma, înseamnă de fapt alungarea lui de la spectacol.



— *VICTOR VLASE, putem afirma că prin întreaga dumneavoastră activitate v-aţi implicat profund în viaţa Operetei bucureştene. Relataţi-ne care sînt mobilurile acestei pasionante şi consecvente dragoste.*

— Iubirea puternică şi statornică este foarte greu de explicat. Pur şi simplu iubeşti ! Cum

totuși o explicație trebuie să existe, mai ales după 30 de ani de operetă, încerc, fără convingerea că ... pot convinge.

Mai întîi a fost dragoste la prima vedere. La puțin timp de la cea dintîi și singura mea angajare într-un teatru, am fost sigur că sfîrșitul meu artistic se va produce în operetă.

Primul om care m-a fascinat a fost Ion Dacian, căruia îi datorăm mult pentru existența acestui gen după război. Am stat de vorbă în repetate rînduri cu încă neegalatul maestru și știu cît a militat pentru înființarea *„Teatrului de stat de Operetă"*. Dacian a considerat — susținînd-o în mod public de nenumărate ori — înființarea Operetei de stat ca una dintre marile realizări culturale ale regimului nostru după istoricul act de la 23 August 1944. Iar cei care-i știu strădaniile în această mare reușită sînt încă mulți. Că nu toți o recunosc, este o altă poveste.

Alături de Ion Dacian, am găsit la venirea mea în teatru, petrecută în 1955, o suită de „titani" care, fără exagerare, te copleșeau cu măestria lor. La început m-am speriat, dar apoi m-am ambalat nebunește la șansa de a exista pe scenă alături de acești magnifici. Îmi permit să-i enumăr într-o ordine întîmplătoare, deoarece una valorică este imposibil de stabilit : Maria Wauvrina, Virginica Romanovski, Sili Popescu, Nae Roman, Bimbo Mărculescu și George Groner ca interpreți ; alături de maestra de balet Elena Penescu-Liciu, libretistul și regizorul Nicușor Constantinescu și compozitorul dirijor Gherase Dendrino. Toți de 24 de carate ! Lîngă acești oameni minunați, de uriașe dimensiuni artistice, am descoperit că opereta este un gen superb, ce poate aduce nenumărate bucurii semenilor. Lîngă acești oameni, cu Dacian în frunte, am jucat în țările socotite patrii ale operetei clasice : Ungaria, Austria, RDG și RFG, peste

tot în triumf. Pot afirma cu toată tăria că Opereta din București poate concura cu orice trupă de gen din țările menționate. Turneul Operetei bucureștene a adus astfel pe prima pagină a unui cotidian occidental titlul „*Opereta a murit, trăiască Opereta!*" După mulți ani, mare parte din colectivul de azi al teatrului a făcut publicul din țara muzicii, Italia, să cînte odată cu cei de pe scenă. Ce răsplată teribilă pentru iubirea mea!

— *Din unele relatări făcute presei reiese că ați fost un sportiv înflăcărat. Cum ați ajuns totuși pe scenă?*

— La prima vedere, întrebarea creează senzația unei incompatibilități între sport și artă. Bineînțeles că o astfel de opinie este eronată. Întrebarea fiind de fapt dublă, voi da două răspunsuri.

Teatrul și sportul au trăsături comune. Fără pretenția epuizării subiectului, enumăr:

— amîndouă se joacă pe scene, e adevărat, diferite ca arhitectură. Numai că sînt sporturi care se desfășoară pe scene de teatru și spectacole care trec pe terenul de sport;

— amîndouă au nevoie de spectatori;

— amîndouă creează spectacole care pot satisface spectatorul în funcție de calitatea lor și măestria interpreților;

— amîndouă au nevoie de vedete;

— succesele, ca și eșecurile, le pîndesc pe amîndouă;

— măiestria presupune la amîndouă muncă și talent fără limite superioare;

— în amîndouă e nevoie de interpreți și maeștri (chiar dacă în sport se numesc antrenori).

La întrebarea a doua răspunsul este mult mai simplu: din vocație! Din sport mi-am adus în dans educația transpirației zilnice, dorința de a învinge, necesitatea de perfecțio-

nare permanentă, constatarea că-i mai ușor să ajungi sus decît să te menții acolo, gustul dulce al izbînzii, amăreala eșecului și bucuria de a bucura pe alții.

— *Care sînt oamenii care v-au călăuzit pașii în această nobilă și dificilă profesiune și ce idei v-au transmis?*

— Cu riscul de a mă repeta, istoria începe tot de la Ion Dacian, pentru care opereta a fost rațiunea de a trăi. Dacian impunea perimetrul teatrului ca un loc cu totul deosebit, de la faptele majore — respectul pentru public, promovarea creațiilor de valoare românești— pînă la aparent minorele principii de etică.

Trei maeștri de balet mi-au marcat profesia : Elena Penescu-Liciu, Oleg Danovski și Vasile Marcu.

Elena Penescu-Liciu a reprezentat idealul genului pentru perioada în care a activat. Poseda o neîntrecută știință în a da dansatorului numai „cît poate să ducă", scoțîndu-i la lumină maximul posibilităților artistice și fizice. A fost o mare maestră a folosirii recuzitei în dans precum și a tehnicii desenului coregrafic.

Părintele dansului românesc contemporan, Oleg Danovski, a reprezentat o șansă unică pentru oricine i-a fost interpret. În cîteva cuvinte e greu de portretizat o personalitate atît de complexă. Dar felul în care Oleg Danovski analizează o partitură muzicală, diabolismul cu care pătrunde în esența ei și capacitatea de a ajunge la starea sufletească încercată de compozitor, mi-au dezvăluit adevărata relație muzică-dans. Nu mai puțin decisivă în formarea mea ca dansator și coregraf a fost „nebunia" superbă, creatoare, imperios necesară actului de creație, care la Oleg Danovski atinge cote fascinante.

Apariţia regretatului Vasile Marcu în sala de balet a Operetei a însemnat întîlnirea directă cu şcoala rusă, al cărui absolvent a fost. Ce înseamnă această şcoală nu cred că mai trebuie demonstrat.

— *Care credeţi că este menirea coregrafiei în spectacolul muzical contemporan?*

— Primele încercări de a „coregrafia" le-am făcut la începutul anilor 60. De atunci m-a preocupat locul şi rolul dansului în spectacolul de operetă.

Şansa a făcut ca, în perioada anilor de după 1974, să lucrez împreună cu regizorul căruia în momentul de faţă îi încredinţez gîndurile mele intime şi care mi-a dat „mînă liberă" să pun în aplicare tot ceea ce aveam de spus. Din această fecundă colaborare s-a născut *tehnica integrării dansului* în concepţia regizorală a spectacolului de operetă.

Prin această colaborare am constatat că se poate ajunge — în sfîrşit — la condiţia artistului total. Am pretenţia că fac parte dintre cei care au reuşit să „urnească" corul şi soliştii vocali din „tradiţia" staticului scenic. Astăzi avem dans de operetă şi interpreţi de condiţie modernă, contemporană a operetei. Astăzi se poate afirma fără echivoc, că există o specialitate care se numeşte *coregraf de operetă*, o specialitate... destul de rară.

— *Ce înţelegeţi prin* „tradiţie" *în arta coregrafică? Tradiţia poate constitui o piedică în calea evoluţiei?*

— Poate exista „ceva" fără tradiţie? Eu zic că nu! Deci nici arta coregrafică nu poate trăi fără această zestre de aur care este tradiţia. Tehnica folosirii creatoare a tradiţiei este o altă problemă. Preluarea ei în formă nudă constituie într-adevăr o piedică. Numai

pseudo-creatorii reneagă tradiția. Din păcate sînt foarte mulți.

— *Profesia pe care o practicați presupune o bogată imaginație. Împărtășiți-ne cîte ceva din „secretele“ muncii dumneavoastră. Cum ajungeți la* figurarea *imaginii scenice pornind de la muzică?*

— Apariția tehnicii-video a produs o explozie de „coregrafi“ în care tehnica copierii numărînd pînă la 8 este suficientă pentru „creație“. Se păstrează pașii și desenul, schimbîndu-se costumele. Restul nu contează!

Din acest punct de vedere, recunosc că nu m-am modernizat.

Pentru mine muzica reprezintă — logic — materia primă de la care pornesc. Inițial nu schițez nimic din ce am de realizat coregrafic. Ascult numai muzica. O ascult pînă la stadiul de identificare cu ideile și sentimentele compozitorului, pînă la descoperirea tuturor tainelor ce le ascunde. Din acest stadiu, începe a se desena vag, fără contur, atmosfera viitorului moment. Încet, în timp (cît timp?), imaginea începe să prindă „scharf“. Dansatorii capătă contur, dansul se naște și se cristalizează. Este unul dintre cele mai fericite momente ale creației. Apoi, tot acest „material“ îl trec prin mai multe filtre: locul acțiunii și timpul său (cu documentarea de rigoare), cadrul scenic, durata momentului, stabilirea distribuției etc.

Este drept că la unii coregrafi ordinea de creație este diferită. Pentru mine însă nu locul acțiunii și epoca trebuie să mă conducă la muzică ci muzica la ele. Asta nu înseamnă că nu cunosc ce lucrare abordez!

Și pentru a completa răspunsul la această întrebare vreau să mai adaug un lucru: eu creez pentru spectatorul de azi, ținînd cont permanent de condiția și necesitatea lui. A

prezenta creații pe care spectatorul nu le poate înțelege, numai de dragul originalității sau al modernizării, mi se pare un mod fals de a tălmăci menirea creatorului. Mulți pretind că se adresează spectatorului de mîine. Și cu cel de azi ce facem? Acumulările în modelarea spectatorului se fac lent și cu grijă. A-i oferi ceea ce el nu are încă nevoie, nu poate consuma, înseamnă de fapt alungarea lui de la spectacol.

Originalizarea și modernizarea forțată (de multe ori neînțeleasă nici chiar de „creator") mi se pare la fel de periculoasă ca și kitch-ul.

— *Să vorbim acum despre instituția în care munciți de 30 de ani. Cum răspunde ea, ca gen, dezideratelor complexe de ordin educativ, care sînt solicitate artei și culturii? Credeți că* opereta *mai poate corespunde năzuințelor tineretului?*

— E bine, zic eu, să nu confundăm inițierea cu educația. Perceperea actului artistic, indiferent în care din cele 7 arte, presupune o pregătire prealabilă specifică, realizată în mod conștient și sitematic încă din copilărie. Cu fiecare etapă de vîrstă parcursă și îmbogățit cu bagajul educativ necesar — specific, cel ce recepteazã bunul de artă poate aborda succesiv teatrul pentru copii, pentru tineret, pentru adulți. Numai astfel omul poate consuma creația artistică, în desăvîrșirea educației lui. Nu eu am spus că „educația este o categorie veșnică".

Nimic din tematica generală a repertoriilor de teatru nu-i este străin genului de operetă. Montările Operetei de la începuturile anilor '70 pînă în prezent tratează o tematică foarte largă, începînd cu lucrarea de copii pînă la teme socal-politice majore. Deci, ca tematică tineretul, își poate împlini plenar dorințele estetice în genul de operetă. În cazul nostru

însă, trebuie să recunoaştem că libretiştii n-au fost prea generoşi. A doua sursă de interes pentru tineret este muzica. Lipsa de iniţiere, datorată şi învăţămîntului şi instituţiilor de spectacole deopotrivă, privează mulţi spectatori tineri de bucuria recepţionării lui Strauss, Kalman, Lehar sau Dendrino, Florin Comişel, Elly Roman, George Grigoriu etc., astfel că ei se îndreaptă spre lucrările cu muzică modernă unde într-adevăr repertoriul nostru este descoperit.

Marius Ţeicu a spart gheaţa cu *„Examene, examene"*. Aşteptăm colegii lui de generaţie. Iar ajungem la Uniunea Compozitorilor...

Fără intenţia de a supăra pe cineva, cred că scriitorii noştri de valoare nu ştiu ce înseamnă genul de operetă. Poate că ar fi indicat ca Uniunea Compozitorilor, în colaborare cu cea a Scriitorilor, să organizeze o serie de acţiuni capabile să demonstreze ce este de fapt opereta, opereta zilelor noastre. Odată lămurită problema, sînt convins că multe condeie de valoare s-ar îndrepta spre noi. Nu-i lipsit de interes faptul că multe premii literare şi artistice (inclusiv „Oscarul") au răsplătit pe creatorii libretelor de operetă.

— *Ce credeţi despre opinia că în genul operetei trebuie să-şi facă loc numai temele aşa-zis* „uşoare" ?

— Această opinie aparţine numai neavizaţilor. Nu există teme uşoare şi teme grave Există numai teme de viaţă !

— *Dintre scriitorii contemporani, cine credeţi că ar putea dărui* operetei *un text cu virtuţi necesare revitalizării genului ?*

— Orice scriitor de valoare şi care are de spus ceva, poate dărui un text cu virtuţi pentru operetă. Totul este să ai posibilitatea atragerii lor în specificul genului. Eugen Barbu,

Paul Everac, Fănuș Neagu, Ion Băieșu, Tudor Popescu, iată un început de listă de invitați care poate continua cu încă foarte multe nume de valoare.

Pe urmă totul este „simplu".

— *Cum înțelegeți colaborarea factorilor de răspundere (libretist, compozitor, regizor, dirijor, coregraf, scenograf, interpreți) în realizarea unei noi lucrări ?*

— Întrebarea conține o fază — ideal spre care încă tindem... Pentru o reușită totală, libretistul și compozitorul trebuie să pornească la „scrierea" spectacolului de la momentul imediat următor apariției ideii! Cînd cei doi au venit cu lucrarea gata scrisă, intrăm deja într-o fază de compromis. Colaborarea celor doi cu regizorul, coregraful și scenograful este obligatorie pentru o reușită deplină... Numai dirijorul și interpreții trebuie să apară cînd lucrarea este deja scrisă.

— *Știu că ați întreprins nenumărate turnee cu Teatrul de Operetă și colaborări individuale peste hotare. Ce însemnătate au avut pentru dumneavoastră, ca artist, aceste acțiuni ?*

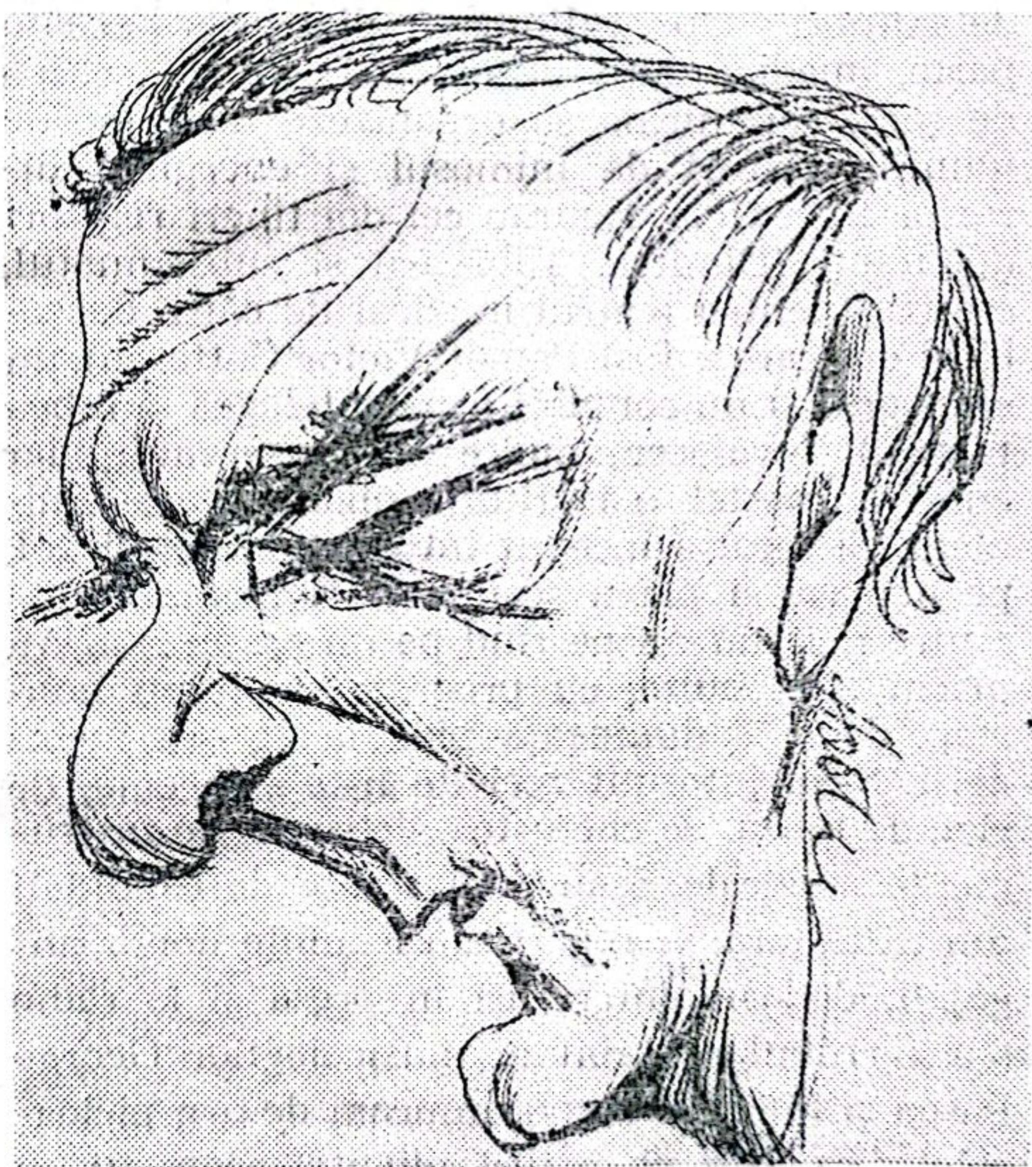
— M-am convins că artiștii români sînt competitivi pe plan mondial; mi-au înlesnit schimbul de idei cu alți creatori, absolut necesar unui om de artă; mi-am verificat valoarea în fața unor spectatori care, în multe cazuri, necunoscîndu-mă, reacționau la valoare și nu la nume; mi-am îmbogățit cultura cu specificul și valorile fiecărui popor.

— *Ce înțelegeți prin* eficiență *în acativitatea unei instituții de spectacole ?*

— Eficiența actului artistic nu poate fi măsurată decît pe plan spiritual. În paralel, trebuie să existe și eficiența materială.

EPILOG

În încheierea acestei *culegeri de opinii* — realizate prin bunăvoința colegelor și colegilor de muncă, cărora le adresează pe această cale, vii mulțumiri — autorul solicită, totodată, și părerea regizorului, care, o perioadă îndelungată, a împărțit cu semenii săi de credință artistică succesele sau neîmplinirile, bucuriile și necazurile, ce constituie, deopotrivă, fapte de viață în bilanțul unui teatru.



— *GEORGE ZAHARESCU, ce reprezintă pentru dumneavoastră muzica și teatrul ?*

— Cred că m-am născut cu dragostea pentru muzică și teatru sădită în suflet și că toată viața mea e legată, într-un fel sau în altul, de acest imens dor.

— *Relatați-ne o întîmplare din activitatea sau din viața dumneavoastră care v-a legat cel mai trainic de teatru.*

Pentru că sînt pus să aleg o singură întîmplare, mă întorc cu mulți ani în urmă în Iașul tinereții mele artistice... Era primăvara anului 1956. Prin Hotărîre a Conducerii de partid și de stat se înființa o nouă instituție de cultură : Opera Română din Iași. Făceam parte, imediat după absolvență, din „echipa de șoc", care urma să organizeze noul loc de muncă. Alături de inimosul și energicul director Ioan Goia, figurau cei doi tineri regizori debutanți (Dimitrie Tăbăcaru și subsemnatul, crescuți pentru teatrul muzical de către deosebitul om care a fost Panait Victor Cottescu), un scenograf și un contabil (care înțelegea și iubea teatrul). Învățasem multe în Conservator, dar cum se „naște" o instituție nu ne spusese nimeni. Și totul a început între patru pereți goi, pe o masă și patru scaune de împrumut (doi dintre noi stăteau pe rînd pe un scaun...). Au urmat zile multe, cu program de lucru non-stop, de la 8 dimineața pînă la... ora închiderii. S-au întocmit zeci de liste : de cuie, de clei, de pînză, de cherestea, de scule, de instrumente muzicale, s-au audiat sute de candidați din toată țara, se repartizau locuințe noilor angajați, dădeam interviuri în presă și la radio (cu sprijinul deosebit al muzicologilor George Pascu și Mihai Cozmei), mîncam de-a-n picioarele, dormeam pe paturi pliante, acoperiți cu paltoane și cîte și mai cîte nu făceam între două repetiții. Era ca pe front în ajunul unei

mari bătălii. Și eram cu toții tineri și doream nespus de mult să izbutim, să izbutim ca să demonstrăm, între altele și celor mai sceptici, că magnifica cupolă a Naționalului ieșan nu „se va prăbuși din cauza sonorităților ample ale orchestrei", cum afirmau unii „binevoitori". Am înțeles în acele zile de încleștare ce semnificație profundă poate avea verbul „a voi", reunind vîrste și temperamente diferite și mult, foarte mult entuziasm. Aceste luni de zile — a căror frumusețe e greu de descris în cuvinte — scurse pînă în clipa în care visul a devenit o realitate, m-au călit și m-au legat cu toată fibra ființei mele de *teatru* și de tot ceea ce avea să-mi ofere el pe mai departe.

— *Care au fost regizorii care au animat în mod deosebit genul teatrului muzical în toată această perioadă de care se vorbește în paginile cărții ?*

— Pentru a nu exista dubii, precizez de la bun început că prin noțiunea de *teatru muzical*, noi, cei care lucrăm în acest domeniu, înțelegem, în egală măsură, și *opera* și *opereta* și *musicalul*. Regizorii la care mă voi referi au avut realizări de notorietate în toate aceste genuri. Amintirile mele consemnează spiritul analitic de o deosebită pregnanță în descifrarea sensurilor unei partituri, precum și marea încredere acordată tinerilor de către regizorul-pedagog Panait Victor Cottescu, știința compoziției scenice, a echilibrului și a bunului gust, prezente în spectacolele maestrului Jean Rînzescu, flerul cu care știa să elimine tot ceea ce era de prisos dintr-un text și simțul înnăscut pentru umor al lui Nicușor Constantinescu, rigoarea artistică și îndrăznelile neastîmpărate ale lui Hero Lupescu, pasiunea cu care sufletul lui Mituș Tăbăcaru se dăruia fiecărui interpret în vederea realizării imaginii

personajului, invențiile scenice datorate profesorului Anghel Ionescu-Arbore, menite să scoată studentul-interpret din obișnuința unor „clișee", precum și poezia delicată și rafinată, subliniată de spectacolele realizate de Carmen Dobrescu. Toți au trudit, fiecare în locul său de muncă în instituțiile de spectacole ale țării, în numele ideii nobile de a înnoi arta lirică românească în consens cu exigențele contemporane.

— *În calitate de regizor, ce căi ați ales în spectacolele realizate? Cele tradiționale sau cele inovatoare?*

— Nu am ales în mod deliberat nici una dintre aceste două ipoteze, pentru că — în mod logic — natura și specificul lucrărilor respective impun regizorului căile de realizare artistică și nu viceversa. Bineînțeles că în epoca noastră nu mai poate fi vorba de a gîndi o montare a unei lucrări clasice (operă sau operetă) în forme de expresie teatrală corespunzătoare anilor antebelici în numele *tradiției*, dar nici de a „întoarce cu capul în jos" o asemenea lucrare în numele *inovației*, motivînd că trăim în secolul imponderabilității. Cu alte cuvinte, pornind de la premisa că schimbările în conștiința umană — acționînd asupra gusturilor și exigențelor de ordin estetic — sînt profunde de la o generație la alta, problema pe care o are de rezolvat *creatorul* de spectacol cu o lucrare aparținînd patrimoniului clasic nu este nici cea a copierii, a reconstituirii fidele, în numele așa-zisului respect, nici cea a inovării, în numele *modernității* (folosind cu precădere colanții, bocancii cu ținte, motocicletele, lanțurile, pistoalele-mitralieră, femeile de consum, barurile etc.). Dificultatea constă în a găsi modalitatea de *racordare* la adevărurile, ideile și sentimentele etern umane a sensibilității și puterii de

emoție proprii spectatorului contemporan, prin toate mijloacele legitime pe care ni le pune la îndemînă tehnica teatrală. Cu condiția păstrării spiritului lucrării respective. Semnificativ este faptul că nici una dintre personalitățile regizorale ale timpului nostru pe plan internațional (dedicate teatrului muzical) nu și-a înscris în palmaresul spectacolelor realizate cu lucrări clasice „inovații" de genul acelora de care pomeneam mai înainte. Cultura fiecărui creator de spectacole determină în ultimă instanță *ce*, *cît* și *cum* poate fi supus procesului de inovație.

— *Referindu-ne la creația contemporană, care ar fi — după opinia dumneavoastră — condițiile (faze de muncă) ce ar trebui respectate pentru ca un spectacol de teatru muzical să poarte pecetea* modernității ?

— În teatrul muzical (fapt arhiștiut) sînt obligatorii două componente : textul și muzica. Un text de valoare (sub aspectul conținutului de idei, al construcției dramatice și al limbajului), reprezentînd situații adevărate de viață sau situații în logica vieții umane, cu caractere umane puternic reliefate, în relații firești, adevărate, determină fără doar și poate un compozitor de talent să realizeze o partitură strălucitoare. Aceasta ar fi deci prima condiție, fuziunea valorică dintre text și muzică. Din păcate, în puținele colocvii organizate pe această temă s-a discutat mai mult despre... drepturile de autor.

— *Și în continuare ?...*

— Lucrarea ajunge pe mîinile regizorului, care, în urma analizei dramaturgice, stabilește o *idee* principală, clară (teoretică deocamdată) în numele căreia va realiza spectacolul într-o muncă comună cu dirijorul, scenograful și coregraful. Faza următoare este cea trudnică,

dătătoare de insomnii, cea a găsirii imaginilor scenice care să susțină ideea, a imaginilor artistice menite să provoace spectatorilor emoții, întrebări și răspunsuri (și vai, cîte *idei* valoroase n-am găsit enunțate în caietele-program ale unor spectacole, nesusținute în nici un fel de rezolvările scenice). Urmează apoi prima treaptă a realizării spectacolului : distribuția, în funcție de datele fizice și psihice ale personajelor, de cele vocale și... de schema de interpreți pe care o are instituția. Adevărate zile și nopți de căutări, ca pe planul unei bătălii în care îți organizezi forțele. În sfîrșit, rezolvată și această problemă, se trece la *punerea în scenă* — munca concretă cu interpreții — ce reprezintă *subtextul dinamic* al conținutului lucrării și nu un desen oarecare al deplasărilor personajelor în cîmpul scenic. Esențial, pentru un regizor de teatru muzical „în pas cu vremea" este mai înainte de toate să acorde o atenție deosebită muncii cu actorul, ferindu-l de neajunsurile capitale ale teatrului liric : dependența de datele tehnice, recitarea rolului și absența partenerului. Odată rezolvate aceste probleme se pot aborda în continuare și celelalte aspecte — multiple și complexe — ce laolaltă dăruiesc actului artistic atributul de modernitate. Dar despre aceste aspecte se poate scrie o altă carte...

— *Colegii dumneavoastră afirmă că vă caracterizează spiritul practic-organizatoric și că nu prea agreați teoretizările.*

— Cu simțul practic m-am născut, cel organizatoric s-a consolidat în timp, în contact cu viața, cu cerințele ei. Dacă vă referiți la teoretizările care vizează montarea unui spectacol, lucrurile stau astfel : sînt adeptul elucidării funcțiilor pe care le au în spectacol personajele, a cauzalității acțiunilor lor și a mijloacelor de realizare respective în munca

concretă pe scîndura scenei. Actorii sînt firi care nu se hrănesc cu „conferințe" ci cu îndrumări concrete, care le dezvăluie treptat universul istoric, social, politic și estetic al lucrării. De aceea, repet, lucrul meu la masă se desfășoară cu precădere pe podiumul scenei. Metoda aceasta are de altfel și cîteva avantaje: obligă interpretul la o muncă deloc ușoară (autopregătirii îi revine un rol mult mai mare), personalitatea sa este lansată continuu în urmărirea imaginii rolului și ... aduce o mare economie de timp.

— *Cu ce gen de interpreți preferați să lucrați?*

— Cu cei inteligenți, cultivați, foarte muncitori și bineînțeles... talentați. Ei reușesc să înțeleagă *întregul* și să se subordoneze lui și în același timp să-și păstreze intactă personalitatea. O asemenea categorie de actori are toate șansele să întruchipeze în mod complex *stările* specifice personajelor, ale individualității acestora și nu *stări în general* care sărăcesc imaginea și creează șablonul). Un asemenea interpret (pe lîngă foarte multe alte exemple ce pot fi date) a fost în Teatrul de Operetă regretatul George Hazgan. Din păcate, în instituțiile noastre lirice mai există și interpreți care au drept primă preocupare... mărimea literii și a locului unde le figurează numele pe afișul spectacolului.

— *Cîțiva dintre colegii dumneavoastră au vorbit în paginile acestei cărți despre școlarizarea viitorilor interpreți de teatru muzical...*

— Cred că au dreptate în privința deficiențelor sesizate. În prezent, programa analitică prevede pentru studentul-interpret studiul tehnicii cîntului, a tehnicii vorbirii și a mișcării scenice. Primind de-alungul anilor, în mijlocul colectivelor în care am activat, un număr mare de tineri absolvenți, am consta-

tat că la marea majoritate este deficitară tehnica *exprimării expresive* ale celor trei coordonate mai sus menționate. Din această cauză în destule spectacole de teatru muzical se face loc rezolvărilor simpliste, întregul eșafodaj regizoral subordonîndu-se posibilităților reduse de exprimare ale unor interpreți.

— *În general, spectacolele realizate de dumneavoastră s-au caracterizat prin ceea ce se numește spirit de echipă . . .*

— Foarte adevărat. În afara echipei de interpreți selecționați — în cele mai multe cazuri — după criteriile menționate într-un răspuns anterior, întotdeauna mi-am format o *echipă* de realizatori cu care m-am înțeles „din priviri“ și cu care am muncit „umăr la umăr“ în așa fel încît domeniile de care răspundeau direct fiecare să se topească într-un tot unitar. În afara coechipierilor ce mi-au fost interlocutori în paginile acestui volum (dirijori și coregrafi), un remarcabil aport au adus în realizările de vîrf ale teatrului scenografii Hristofenia Cazacu, Constantin Russu, George Doroșenco, Mihai Mădescu și mai recent arh. Constantin Gheorghe, care au conferit decorurilor și costumelor create funcții dramatice și nu numai decorative, precum și o nouă dinamică mereu surprinzătoare și imprevizibilă pentru spectator, mai ales pentru spectatorul tînăr. În sfîrșit, din echipa mea nu a lipsit niciodată — în anii de cînd activez în cadrul Teatrului de Operetă, neobositul și inimosul om al datoriei, directorul artistic adjunct Corneliu Mărgineanu, sfătuitor trainic în clipele grele și susținător entuziast al intereselor instituției.

— *În încheierea discuției noastre avem de formulat o întrebare ceva mai delicată. Aveți de făcut vreo referire la adresa „cronicii de specialitate“ ? . . .*

— De obicei regizorii au dreptul la replică prin spectacolul realizat, dar dacă mă provocați... Un front important de muzicologi au slujit în toată această perioadă teatrul muzical făcîndu-i cunoscute succesele sau sesizîndu-i neîmplinirile (Petre Codreanu, Grigore Constantinescu, Mihai Cozmei, Viorel Cosma, Edgar Elian, Alfred Hoffman, Claudiu Negulescu, Smaranda Oțeanu, George Pascu, Doru Popovici, Nicolae Spirescu, Luminița Vartolomei; ordinea e alfabetică pentru a menaja eventualele susceptibilități...). Cu totul remarcabilă îmi pare atitudinea militantă a acestor condeie competente față de creația originală de gen, precum și receptivitatea față de nou. Că au mai existat — e drept în mod cu totul singular — și cronici „erudite", dedicate mai mult istoriei muzicii decît spectacolului, că s-au mai scris și cronici „optimizante", menite să impună o anume interpretă în pofida preferinței unanime a spectatorilor, că s-au mai catalogat drept „extravagante" unele soluții scenice, dintr-o mult prea sumară cunoaștere a datelor textului și partiturii, că se simte nevoia unui mai strîns contact al cronicarilor de spectacol muzical cu arta teatrală și cea plastică — cel puțin în mod egal cît cu cea a concertelor simfonice (invitația este adresată atît colegial cît și condescendent) — acestea nu sînt decît cîteva excepții care vin să întărească regula.

— *Fără a avea pretenția că am epuizat toate problemele teatrului muzical (de altfel nici nu ne-am propus aceasta) iată-ne ajunși la sfîrșitul acestei cărți care a încercat să vorbească mai înainte de toate despre „marea dragoste" pentru „operetă". Îi iubiți mult pe „copiii ei teribili"?*

— În primul rînd, îi respect pentru devoțiunea lor fără margini, devoțiune tradusă printr-un foarte mare număr de prezențe într-un tot atît de foarte mare număr de reprezentații de-a lungul unei stagiuni și a unei cariere. O viață fără de răsfăț. Apoi, pentru dăruirea și responsabilitatea lor exemplară, pentru întoarcerile obosite dincolo de miezul nopții din îndepărtatele turnee, pentru prospețimea cu care a doua zi „o luăm de la început", pentru ca seara următoare să strălucim din nou, într-un alt titlu de spectacol, în fața altor și altor spectatori (nu pot încheia paginile acestei cărți fără a menționa și numele interpreților Valeria Rădulescu, N. Ionescu-Dodo, Corneliu Rusu, Marica Munteanu, Sanda Mărgărit, Ștefan Teodoriu, Mia Chirilescu și Mihai Popescu, cadre azi pensionate, care și-au făcut datoria cu abnegație pe toată durata activității lor). I-am învățat de mulți ani să prețuiască mai înainte de toate *adevărul*. Și atunci cînd îi doare și atunci cînd le umezește ochii de emoție și bucurie. Și pentru că îi consider pe toți niște copii — de la mașinist pînă la actorul de frunte — cuprinși sau necuprinși în paginile acestei cărți, niște copii care, tot din iubire, sînt în stare să facă adevărate minuni, îi iubesc și eu... dar „îi sărut numai noaptea, cînd dorm".

. . . .

Pe scenă este montat decorul viitoarei premiere a teatrului. Strălucește în lumina miilor de wați ce țîșnesc din zecile de reflectoare. A fost o zi grea, de manevră tehnică, cum îi spunem noi, o zi fierbinte, în care ne-au trecut toate nădușelile. Mihai, Mircea și Corneliu au urcat și au coborît sute de metri de pasarele pentru a realiza bătaia corectă a surselor de lumină. Cu ochi de timonieri încercați nenea Palcu, Mihai, Petrică și șeful mecanic Ciucă

urmăresc încordați coborîrea lentă sau rapidă a elementelor de decor. Spre sfîrșitul zilei totul se desfășoară cu exactitate de ceasornic. Darul pentru spectatori este gata. Le mulțumesc tuturor și urc pe scenă. Ieșind din cabina de conducere a spectacolului, regizorul de serviciu Victor Marinescu (a trecut aproape o viață de cînd, pe vremea studenției, făceam împreună figurație în „Boris Godunov"... sprijiniți în sulițe lîngă regretatul Petre Ștefănescu-Goangă) mă întîmpină și mă întreabă ca de obicei : *„Cum a fost ?"* ... Îi răspund scurt, ca să nu-mi fie greu... *„A fost bine, Victore. Stingeți luminile și lăsați cortina... încet. Pe MÎINE"*.

București 1987

. . . . o dezbatere vie, inteligentă, responsabilă, adîncă, plină de sugestii despre condiția operetei și musicalului, a celor care le slujesc, cu implicații teoretice și practice, cu reverberații în rîndul creatorilor ca și în cel al publicului . . .

PETRE CODREANU



Lei 14,50